Иностранная литература

7
1966

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ

ОРГАН СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

РОМАНЫ

ЭЛЬЗА ТРИОЛЕ — Великое никогда . . . 8

РАССКАЗЫ

ИЗ СОВРЕМЕННОЙ ЮГОСЛАВСКОЙ ПРОЗЫ. ИВО АНДРИЧ, РАНКО МАРИНКОВИЧ, СЛОБОДАН НОВАК, АНТОНИЕ ИСАКОВИЧ, ЧЕДО ВУКОВИЧ, ЭРИХ КОШ . . 146

ПАБЛО НЕРУДА — Скитаясь по Вальпараисо... (Вступление Инны Тыняновой) 176

СТИХИ

ШИВАМАНГАЛ СИНГХ СУМАН — Лирические стихи 3

КРИТИКА

Б. БУРСОВ — Г. В. Плеханов и наше время 183

Ю. КАРЯКИН — О невинности и порочности дилетантства 193

7

ИЮЛЬ

1966

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИЗВЕСТИЯ»
Москва

Е. ГОЛОВИН — Программирование прекрасного 199
Т. МОТЫЛЕВА — Наследие Бехера сегодня 207

К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ РОМЕНА РОЛЛАНА

И. АНИСИМОВ — Современность Роллана . 211

КУЛЬТУРА И СОВРЕМЕННОСТЬ

Н. ВЛАДИМИРОВ, Р. ОРЛОВА, В. ГРИВНИН — Заметки на полях зарубежных газет и журналов 218

ПУБЛИЦИСТИКА

КАРЛО ЛЕВИ — «Весь мед уже кончился» (Из книги о Сардинии) 227

ТЕАТР

ДЖОН О'НИЛ — На сцену выходит свобода . 236

ЭКРАН И ВРЕМЯ

ЛИ ГОЛД — Новые волны, старые проблемы... 239

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЗА РУБЕЖОМ

КРИШНА ХЕББАР — «Поющая линия...» Сопроводительная статья С. Потабенко 250

СРЕДИ КНИГ

ИЗДАНО В СССР

А. Опульский — В гуще героической народной борьбы. ◇ В. Краснокутский — Победители. ◇ Тамара Жирмунская — Тысячелетьям вопреки 258

ИЗДАНО ЗА РУБЕЖОМ

Лидия Некрасова — Граждане той нации, «которая будет существовать». ◇ А. Мельников — «Литературные приключения» Моники Варненской ◇ М. Тугушева — Из глубин ада... ◇ Н. Павлова — Жизнь — смерть — жизнь 262

ПАМЯТИ И. И. АНИСИМОВА 271

ИЗ МЕСЯЦА В МЕСЯЦ

(Хроника) 272

АВТОРЫ ЭТОГО НОМЕРА 287

На обложке: гравюра на дереве «К Орлицким горам» ЯРОСЛАВА ЛУКАВСКОГО (ЧССР).

ШИВАМАНГАЛ СИНГХ СУМАН

Лирические стихи

Перевод с хинди
БОРИСА АНДРИАНОВА

Он пришел в литературу в 1939 году. Небольшая книжка стихов в сером бумажном переплете с односложным названием «Волна» снискала ему любовь поклонников поэзии и уважение маститых поэтов.

В те годы в Индии свирепствовал террор британских колонизаторов. Но чем больше пытались англичане заглушить голос индийского народа, тем громче и громче звучали песни и стихи его лучших сынов. И вместе с ними освобождению родины посвятил свое творчество Суман.

Воспевая независимость своего народа, Суман не мог оставаться равнодушным, если над другими странами нависала угроза порабощения. Поэтому, когда фашистская Германия напала на Советский Союз, он пишет получившие широкую популярность в Индии стихи «Сталинград», «Красная Армия», «Берлин уж близок», «Советской России»; они вошли в сборник «Разрушение и созидание». После войны Суман издает еще несколько сборников стихов («Я песнями уверенность вселял», «Но жажду глаз не утолил» и др.).

В этом году поэту исполняется пятьдесят лет. Он — член Ассоциации прогрессивных писателей Индии и Генерального совета Литературной академии; его стихи любят и знают по всей стране. Суман — на хинди значит «добросердечный», и все творчество поэта, полное лиризма и гражданственности, говорит о том, что он с честью носит это имя.

Я иду

Сколько путей уже прошел. Где меня ждет привал?
Трудно сказать: зори-закаты я в дороге встречал.
Воспоминанья об этом пути гнездятся в памяти где-то —
Не созерцал я, а выполнял юности дерзкой заветы.
Но, друзья!
Пусть не понял я —
Движенье иль скорость
Важнее в пути,
Я — поэт, а поэт — гражданин,
Должен всегда идти!

Ноги, растаптывая тень,
Шагают вперед и вперед,
Я иду, а рядом со мной
Жизни круговорот.

Сколько я видел молящих глаз, робких безмолвных слез,
Сколько встречал деревьев в цвету, полузасохших лоз,
Сколько раз, гонимый судьбой, терял я родных и друзей,
Сколько раз скорбь и гнев в душе рождались моей!
Но, друзья!
Ни бури, ни зной
Не раздробили сердце-гранит.
В анчале* обугленной земли
Снова поток звенит.

Кто распрямился однажды,
Спину уже не согнет.
Я иду, а рядом со мной
Жизни круговорот.
Юности дни, друзья и семья остались давно позади,
Сердце тревожит только одно — желанье скорей дойти.
К цели далекой прикован мой взор, преград не видят глаза,
И все в круговороте слилось — реки, горы, леса.
Но, друзья!
Сердцу подобно,
Отдыха я не знал,
Старых дорог на своем пути
Я никогда не искал.

Там, где по жизни идет человек,
Он песню громко поет.
Я иду, а рядом со мной
Жизни круговорот.

Художнику

Ты целыми днями книги читаешь,
Какой же ты скульптор, когда не дерзаешь?
Ты говоришь, для хорошей скульптуры
В природе теперь не встретишь натуры...
А как же улыбки чудесных цветов?
Блеск бриллиантов на листьях кустов?
Сиянье россыпей звезд и луны,
Где дремлет рассвет, где сладкие сны?
Где молния пьет свой волшебный нектар,
Там, где весна получает свой дар,
Чтобы в жасмине потом расцвести,
Чампаку дыханье свое принести!
Взгляни на сияние полной луны.
Застывшее в неге, чтоб в песне волны
Потом рассыпаться сотнями искр,
Иль грустью безмерной пустыни объять,
Иль горы мертвым огнем освещать,
Окрасить розу румянцем алым,
Скользнуть по ресницам белы устало,
Пальчики генды** окрасить рассветом
И мягко в ночи опуститься где-то,
Сердца влюбленных накрыв анчалом,

* Анчал — конец сари, который набрасывают на голову.
** Бела, генда — цветы.

А завтра опять начать все сначала...
Но это не все. В аромате цветов
Ты можешь услышать радости зов,
Песню в закрытых устах поэта,
Во тьме непроглядной — мелодию света.
Внемли мелодиям спящих полей,
Шороху баджры *, шуму ветвей,
Песням нищих, голодных, бездомных —
Сколько страданий таится в их стонах!
Песни природы людям дари,
Краски у солнца и ливней бери —
Желтые, красные и голубые,
Вот они все! Бери их любые!
Ты посмотри на созвездья ковров,
Разве тебе не хватает цветов?
Краски, мелодии — все собери
И только тогда, тогда говори!
Воображением скудным творя,
Силы свои растратишь зря.
В сотнях моделей руку набей,
Золото выплави в сотнях огней,
И ты поймешь — только та скульптура
Достойна бессмертья, где жизнь — натура!
В ней воплотится история века —
Слезы, радость, борьба человека;
В таких твореньях — грядущего свет.
В них бьется сердце твое, поэт.

Я милости не требовал твоей

Внемли словам моим, коль твой рассудок спит,
Пусть мир у камня-идола благодеянья просит,
Он ничего не даст, молитву лишь возьмет
Да в сердце тягостные думы разожжет.
О, первый луч! Ты душу-лотос освети!
Я новичок, затерянный в пути,
Но образ твой дал силы мне на много дней —
Я милости не требовал твоей.
Я вечный странник, жизнь моя — в движенье,
Я жизнь люблю, бессмертья продолженье,
Мне камни острые попутчики в дороге
И острые шипы, что раздирают ноги!
Надеждами усеян мой нелегкий путь,
Так как же я могу анчал свой развернуть
Там, где покоятся свиданья первых дней?
Я милости не требовал твоей!
Здесь — радостный базар чудесных грез,
Там — блеск гирлянды из жемчужных слез.
«Мечтам отдайся!» — сердце встрепенулось
И, словно море, в грозном реве захлебнулось.
Бог юности в багряном пламени умылся,
В росе цветок улыбкой засветился,
Оковы пали с ног, и шаг мой стал вольней —
Я милости не требовал твоей!

* Баджра — сорт индийского проса.

Кого-то вспомнил я, когда разлился лунный свет

Луна беспечная от чьей-то красоты-нектара опьянела,
День отступил, открыла ночь глаза свои несмело,
Страстям безбрежным в капельке-душе покоя нет,
Кого-то вспомнил я, когда разлился лунный свет.

И по земле сокровище рассыпалось лучами,
Тебе отдав все то, что собрано ночами.
Забылись вдруг терзанья прежних лет,
Кого-то вспомнил я, когда разлился лунный свет.

Как ненавижу я толпу твоих поклонников безликих,
Смутивших твое сердце славою великих!
О, для чего ты, мир, тщеславием одет?
Кого-то вспомнил я, когда разлился лунный свет.

Мне никогда так не был тягостен мой одинокий путь,
Но дней прошедших больше не вернуть.
Украденного счастья стерся след,
Кого-то вспомнил я, когда разлился лунный свет.

Мой изменился путь

Я не приду к дверям твоим —
Мой изменился путь.
Я на скитанья обречен,
Не смею отдохнуть.
Неведом путь в чужой стране,
Попутчик — не знакомый мне...
В движенье я, как и светила,
Не ведая ночей и дней,
Уже не вспомню образ милый —
Он стерся в памяти моей.
За близость наших робких душ
Кто может упрекнуть?
Я не приду к дверям твоим —
Мой изменился путь.
Взгляни! Движенье легких крыл —
Цветенье, жизнь несет,
И сбросив свой бутон-анчал,
Цветок рассвета ждет.
Мое бездумное паренье,
Пойми, как передышки миг,
Но не разлукой угнетенной
Души безумный крик...
Ты, ветвь, качнешься лишь затем,
Чтоб птицу отпугнуть,
Я не приду к дверям твоим —
Мой изменился путь!

Лишь в одиночестве я нахожу покой

Всю боль, что в сердце берегу,
Я только песней выразить могу,
И строки внемлют мне в молчанье бескорыстном,
Я в те минуты незнаком с тоской —
Лишь в одиночестве я нахожу покой.
Я властен жить иль умереть,
Чем душу мне теперь согреть?
Пусть буду жить воспоминаньями о днях прошедших,
Но только б видеть образ твой родной —
Лишь в одиночестве я нахожу покой.
Что я скажу, рассудок потеряв?!
Что жизнь моя в прошедших днях?
В моих рыданьях мир, безмерно равнодушный,
Услышит крик мольбы, тоскливый вой...
Лишь в одиночестве я нахожу покой.

Чудесный месяц саван*

Откуда сегодня ты снова пришел, чудесный месяц сава́н?

Утром еще клубилась пыль,
Вечером тучи сгустились,
А ночью... Из чьих-то глаз
Слезы безудержно лились.

Деревья покрылись нежной листвой, в счастливой неге баньян,
Откуда сегодня ты снова пришел, чудесный месяц саван?

Опять дыханье ожившей земли
Дарит аромат садам,
И молния, в темном небе сверкнув,
Скользит по влажным кустам.

Даже старость от звуков каджли** в те дни распрямляет стан,
Откуда сегодня ты снова пришел, чудесный месяц саван?

Цветы распушили свои лепестки,
Юностью мир расцвел,
И в вихре радостных голосов
Жужжанье бездумных пчел.

Как долго тебя ждала земля, живительных дней караван,
Откуда сегодня ты снова пришел, чудесный месяц саван?

---

* Пятый месяц индийского календаря. соответствует июлю — августу, началу сезона дождей.

** Песни радости, которые поют с наступлением сезона дождей.

ЭЛЬЗА ТРИОЛЕ

ВЕЛИКОЕ НИКОГДА

РОМАН

Перевод с французского
Н. ЖАРКОВОЙ

Первая часть

I

Покойник

Я лежу совсем одетый прямо поверх одеяла на нашей постели. В синем костюме, в белой сорочке. Не знаю только, какой они выбрали галстук. Вероятно, темно-синий — меня одели как на официальный прием. Меховое одеяло с кровати сняли: покойник на меховом — неопрятно. Мари, наша прислуга, плачет, да как ей не плакать: она с незапамятных времен готовила мне по утрам завтрак. Будильник на ночном столике остановился. Будильник складной, обтянутый кожей и уже давным-давно потерявший один из двух штифтиков, соединяющих циферблат с кожаным футляром. Будильник остановился, а вот штифтик — это теперь дело гиблое, им уже никто никогда не займется. Мою пижаму бросили в грязное, прачка приходит по понедельникам. Не знаю, кто именно бросил, только не сестра. Она здесь со своим мужем Жильбером, и горюет она ужасно. Моими похоронами займется один из служащих фармацевтической фирмы, где работает Жильбер. Жильбер поручил ему сделать все, что нужно, чтобы все было как положено... Сам Жильбер тоже слишком удручен, главное из-за Лизы, моей сестры. Они живут очень дружно. Вот Жильберу и пришло в голову просить этого мосье Гизара взять на себя все хлопоты. Когда Лиза приехала, она застала меня уже вполне готовым к церемонии, в синем костюме, белой сорочке, только вот не знаю, в каком галстуке. Туфли мои начищены до блеска, впрочем, они совсем новые, только чуть-чуть стерлись подметки, как у актера, который больше трех шагов по сцене не делает. Я купил их, когда уже почти не вставал... В последнее время я вообще делал много покупок, заказывал себе костюмы; приобрел домашнюю куртку из черного бархата, очень теплую, мне давно хотелось такую, но я так и не успел ее поносить. Приходилось жить экономно, я был в разводе и выплачивал алименты первой жене и моей дочке. Женевьева не пожелала снова выйти замуж, чтобы не лишаться алиментов, а также назло мне. Со второй женой все обстоит иначе, в материальном отношении я ей не нужен: она прекрасно зарабатывает в большой фирме, торгующей обоями. Именно поэтому я и предпочел бы быть немного побогаче. Мой заработок как преподавателя лицея, иногда статьи в журналах и гоно-

рар за одну из моих книг по истории, которая достаточно нашумела в свое время — если, конечно, говорить о книгах по истории,— все это в общей сложности не принесло мне капиталов и не обеспечило почетных похорон на казенный счет.

Моя жена Мадлена сейчас, должно быть, на другом конце света или на пути домой. Ей, конечно, говорили, что я очень болен, но вы сами знаете, что такое дела... Словом, я, умирая, так и не держал в своей руке ее ручку, ее бесценную ручку. Не удалось мне полностью вкусить единственно непреложную вещь в жизни человека — смерть. Надо же было так испортить свой уход. Умер, не сумев окунуться в самые глубины небытия, и отвлекали меня от этого вовсе не мои невыносимые физические муки, а мысль о Мадлене. Возможно, она вернется к самым похоронам, когда все уже будет готово. Она тоже упустит нечто, какой-то этап этой истории.

Лиза плачет, Жильбер, ее супруг, не отходит от нее. Мой друг, он же старина Жан, сказал им, что радио посвятило мне несколько фраз и объявило даже о месте и часе моих похорон. Я узнал, что мои ученики прислали венок... Однако в лицее тело выставлено не будет.

Мое холодное, чуть липкое тело. Оно еще пролежит здесь всю ночь, похоронят меня только завтра. Я знаю, как будет утром: стукнет входная дверь и потом так и не закроется, кто-то будет стоять в прихожей с расстроенным лицом, с блуждающим взглядом, кто-то, кто совсем не знает людей, которые явятся сюда,— моих приятелей, знакомых, коллег, учеников... И вся наша квартира будет наполнена уважением к мертвецу, то есть ко мне.

Та самая квартира, которая понравилась Мадлене и которую мы вместе обставляли, готовясь начать здесь жить. Никогда я не переставал готовиться к жизни. Так я и не заметил, что именно это и было жизнью, что это уже сама жизнь. А я — я только готовился к нашей совместной жизни, жизнь эта всегда должна была почему-то начаться завтра. Умер я, как и жил,— один. Я хочу сказать, без Мадлены. Вместо того чтобы раствориться в слове «конец», до дна просмаковать последние недели жизни, спокойно и не зная сомнений, я думал лишь о том, что рядом со мной нет Мадлены. Я умер, как жил, так и не познав ни в чем совершенной полноты. Были у меня полуудачи, были симпатии, не переходящие в страсть, были деньги, но не было богатства, был успех, не ставший славой. И Мадлена лишила меня единственного блага, доступного человеку, единственного его величия — умереть с широко открытыми глазами. Я только и делал, что повторял: «Ее нет здесь, нет».

Все-таки они проголодались, Лизу уговорили выпить чашку чаю, она съела сухарик. Теперь Жильбер рыдает сильнее, чем она; просто удивительно, какой несдержанный народ южане; когда мы с ним играли в шары, он чуть не впадал в транс. Лиза вспоминает наше детство, теперь ей, моей сестре, не с кем будет поговорить о том, что было давным-давно! Она старше меня, и, когда она в двадцать лет вышла замуж, стала женщиной, дамой, я был еще семнадцатилетним сопляком. Как же она удивилась, узнав, что я сплю с ее подругой Лолой, а потом дивилась моим успехам в Нормальной школе. Ибо я был блестящим учеником. Писал стихи (а, возможно, также и романы...), моего общества искали, чего я не замечал, а из-за женщин я страдал, только когда мне хотелось страдать, когда мне нравилось быть несчастным. На самом же деле женщины были благосклонны ко мне, и я их очень любил.

Я не слишком умел быть счастливым. Счастлив тот, кто, лежа голый, ничком на песчаном пляже, ликует от счастья, от непосредственного, сию минуту ощущаемого счастья, не ожидая ни встречи, ни исполнения желания, ни конца войны, ни рождения ребенка... Он счастлив, не ожидая всех слагаемых, из которых складывается счастье.

Пиши я что-нибудь иное, а не исторические труды, будь я крупным шахматистом, каким я обещал стать, пока не забросил шахматы,— возможно, о моей смерти известили бы не в двух с половиной строчках, а посвятили бы этому событию целых пять... а возможно, даже и несколько статей. И в редакциях ломали бы себе голову, кому заказать некролог обо мне... А что, если ограничиться надгробным словом директора лицея? Или придумать другой выход: кажется, года два назад какой-то имя рек написал что-то о нем, нельзя ли приспособить заметку к данному случаю? Уж очень много покойников зараз, словно все сговорились умирать одновременно: кончится дело тем, что газеты превратятся в сплошной некролог.

Лиза уже не плачет. Горе ей не к лицу. Она подурнела от слез, глаза опухшие, ненакрашенные губы, туфли без каблуков, черные чулки, старое черное пальто. Зря это она — мои похороны вовсе не причина для того, чтобы так распускаться. Лиза слишком высокого роста. Она легко дурнеет. Она стоит у камина в маленьком кабинетике Мадлены, примыкающем к нашей спальне, и не знает, что говорить всем этим людям, пришедшим выразить свое соболезнование. Вот Клодина — славная девушка, которая жила с моим, ныне покойным, зубным врачом. Она пришла со своим новым мужем; мадам Верт — хозяйка Мадлены; мой старина Жан — он так негодует против смерти, что даже весь побагровел и стучит кулаком по спинке стула. Он уходит в ванную, и люди, менее близкие нам, глядят не без боязни и зависти, как он открывает дверь, поскольку любое преимущество, которым пользуется один, непременно вызывает у других зависть. Должно быть, Жан разглядывает в ванной комнате мою зубную щетку, мыльницу, мой халат и плачет там в одиночестве перед зеркалом, отражающим его черную, курчавую, уже поредевшую шевелюру и черные арабские глаза, взявшиеся неизвестно откуда, так как сам он родом из-под Бордо и родители его мелкие виноградари.

Пришли снимать с меня мерку для гроба; гроб будет красивый, дубовый. На несколько минут меня оставили одного в обществе профессионалов гробовщиков и мосье Гизара. Потом они удаляются, и печаль снова проступает на лицах посетителей. Но кто же эта незнакомая скромница, которая робко просит позволения войти? Она кладет мне на грудь букетик фиалок и целует меня в ледяные уста... Откровенно говоря, я эту незнакомку выдумал, никто не хранит в сердце своем благоговейную память обо мне, любовь или восхищение. Мой уже порядком облысевший лоб никому не внушал ни слишком бурных чувств, ни верности прошлому.

Боюсь, что в кармане моего костюма непременно забудут ключи от письменного стола. Чтобы его открыть, придется, пожалуй, меня выкапывать... Но тетрадей все равно моих не найдут, они в загородном доме Мадлены, в департаменте Сены-и-Уазы. Только она сможет прочесть там, как я однажды застал ее в объятиях Бернара, моего бывшего самого любимого ученика... Ему было двадцать, а ей — ей двадцать пять. Я всегда остерегался внезапно открывать дверь, чтобы не застать их на месте преступления, я нарочно шумел, напевал. Уехала она на край света одна? И вернется ли вовремя, чтобы увидеть мое лицо, мое умершее лицо, или крышка гроба уже будет привинчена наглухо?

У меня плохая память на лица и имена, по большей части я не узнавал людей. Это не от старческого слабоумия, в конце концов мне нет еще сорока лет... Но как-то неловко и невежливо не знать, кто идет за твоим гробом.

Привратница заперла свою комнатку. Она тоже пойдет на мои похороны. Четыре носильщика с трудом проносят гроб по узкой лестнице, а живем мы на одиннадцатом этаже. О лифте нечего и думать — там я

не помещусь. Гроб — это еще хуже, чем рояль. Словом... Над дверью висит черный балдахин с моими инициалами: Р. Л. Серебряными! Весь тротуар уставлен цветочными горшками. И тут появилась она! Мадлена! Неужели прямо с аэродрома? Мадлена!

Гроб ставят на катафалк. Мадлена здесь! Цветы... Распорядитель приглашает родных... Мадлена идет между стариной Жаном и Бернаром. Она в черном, но без вуали. К чему ей прятать лицо? Она не плачет, черты лица спокойные... Потом про нее скажут, что она была самим воплощением мужества. Мадлена здесь, Мадлена вернулась...

Торговцы высыпали на порог лавок, но мы — недавние обитатели здешнего квартала, и я покидаю нашу улицу, как чужую страну. Они смотрят на Мадлену. Не успеют меня предать земле, как эта едва заметная рябь сразу уляжется. Мадлена! Со мною получилось, как с камнем, брошенным в море и отскочившим рикошетом от воды несколько раз, но запустившая меня рука, видно, была не слишком искусной, и кривая горизонтального полета оказалась короткой: я почти тотчас же нырнул по вертикали в пучину забвения.

Катафалк огибает ЮНЕСКО. Даже любопытно, выиграет ли эта архитектура от времени, или наоборот... Останется ли Мадлена одна нынче вечером в нашей квартире среди моих вещей? Какие плечи способны выдержать груз абсолютного? Даже Мадлена спасует, отступит, кто-нибудь придет посидеть с ней... Устанет она, бедняжка... Самолет, а потом еще шествие через весь Париж пешком до Монпарнасского кладбища. Ночь она будет спать хорошо. А утром, как и всем вдовам, ей захочется сразу же разбирать бумаги покойного.

Бумаги я в порядок не привел, хоть и знал, что умираю. Мне не удавалось вести себя так, как если бы, мертвый, я буду продолжать жить: я позволил себе роскошь жить бездумно, после меня хоть потоп, пусть живые сами разбираются! В конце концов я решил не допускать, чтобы мне докучали до последнего вздоха, решил не возиться со сборщиком налогов, со страховыми полисами, не приводить в порядок бумаги, старые письма, рукописи (целые тонны рукописей, может быть, лучше было бы кое-какие сжечь). И целые тачки книг... Хорошо еще, что мне не приходилось заботиться о нафталине для зимней одежды, о прачке, о счетах за провизию — впрочем, Мадлена тоже такими вещами не занималась и поручала их Мари. Мадлена не делает того, что ей не нравится делать. На мне же лежала обязанность платить вовремя за газ, за электричество, за радиоприемник, за квартиру и прочие, так сказать, гражданские обязанности. Уходя в лучший мир, я испытывал облегчение при мысли, что отныне мне не придется больше заниматься мелкими ежедневными дрязгами, что мне уже нечего бояться финансового инспектора, что теперь нам не выключат газ, что нет у меня больше никаких обязанностей. И кто-нибудь непременно скажет, роясь в ящиках моего письменного стола (старина Жан, или мой зять Жильбер, или — как знать? — сама Мадлена): «Куда он все-таки задевал страховой полис?» В моем хаосе, как и в моем почерке, черт ногу сломит. Что греха таить, иной раз я сам не мог разобрать своих каракулей.

Я знал уже довольно давно, что умираю, и не без услады тихо шел ко дну. С виду все как будто было по-прежнему, но с этих самых пор я разрешил себе не выполнять мелких, отравлявших мне существование обязанностей. Не будь у меня опасения, что все пойдет иначе, чем предусмотрено, опасения, что я проживу дольше, чем смогу перенести,— я, несмотря на все мои муки, согласился бы пожить еще несколько месяцев, устроил бы себе каникулы. Не знаю, было ли известно Мадлене мое состояние, но только с самого начала болезни она не раз мне говорила: «Оставь, я сделаю...» И она звонила по телефону и отказывалась от обеда, о котором я не мог думать без содрогания,— и об обеде, и о те-

лефонном звонке. Правда, мне чудилось, будто за ее гладким лбом я читаю: «Если ты болен, еще не значит, что ты имеешь право вести себя как хам...» В то время я уже был способен не пойти на званый обед, не предупредив хозяев. И я думал, глядя на прячущую от меня глаза Мадлену, думал с печалью и душевной бесцеремонностью: «Девочка моя, дорогая моя девочка, не будь такой гордой, кто знает, как ты будешь себя вести, когда придет твой черед. Ибо он придет, и это так же верно, как то, что пока умираю я».

А следовало бы все-таки сделать последние распоряжения... И именно поэтому, пока кортеж движется по авеню Мэн, я думаю о своем зубном враче, который всегда все держал в ажуре, все предусмотрел в жизни, кроме собственной внезапной смерти. Дантисты совсем иное дело, чем, скажем, терапевты, больные их превозносят и твердо верят, что «их» — самый лучший, самый искусный, самый непогрешимый. У «моего» был лишь один недостаток: он любил разговаривать со мной о политике, когда я сидел с открытым ртом, а так как мы расходились во взглядах, в ответ я только хрипел. Он разглагольствовал долго и лишь изредка прерывал свою речь категорическим «Не закрывайте». Это был самый организованный на свете человек, самый предусмотрительный даже в мелочах. Впрочем, ничего удивительного: его отец был часовщик. Все в жизни моего милейшего дантиста, равно как и в его зубоврачебных делах, шло на редкость точно. Все он делал на совесть, не спеша, терпеливо, упорно.

Мой катафалк все еще катится по авеню Мэн, а я тем временем представляю себе кабинет моего зубного врача, его приемную — чудо стерильности и роскошной медицинской аппаратуры. В приемной огромные букеты в вазах, фрукты, которые увидишь разве что в витрине, завернутыми в папиросную бумагу,— цветы и фрукты из собственного сада, в шестидесяти километрах от Парижа. Когда Мадлена решила купить дом в деревне, мой дантист бросил разговоры о политике и перешел к советам: «Главное, не покупайте большого, чтобы не зависеть от садовников и сторожей. Это страшный народ... Сажайте цветущий кустарник и многолетние растения, у вас всегда будут цветы, и не нужно будет их каждый год заново сеять, пикировать и пересаживать. Чтобы избавиться от вечной прополки, вымостите дорожки, я лично вымостил их могильными плитами, обошлось — сущие пустяки... Покупайте инсектициды у... Лучшие из них...»

Мы купили дом в департаменте Сены-и-Уазы. Без дорожек, без цветов, без садовников, без сторожей. Купили деревянный дом, нечто огромное, окруженное серыми скалами, черными соснами — настоящая Скандинавия, если забыть, что в пятидесяти километрах находится Париж... Мадлена вообще не умеет слушаться советов, как бы ни были они благоразумны; с ней все получается наоборот. Впрочем, и с моим дантистом тоже. Этот человек, избегавший малейшего риска, осторожный, предусмотрительный, педантичный, жил в полном неустройстве, расставшись с женой и взрослым сыном. С тех пор как в тесной комнатке возле его кабинета появилась молоденькая секретарша, он бросил свои агротехнические советы и говорил со мной только о ней, копаясь в моем зубе: «Теперь все идет как по маслу, никаких сложностей... И какая славная девушка! Честная, работящая... Не закрывайте... С женой все кончено, кончено раз и навсегда. А сын! Слишком большой оригинал, на мой вкус. Живет в гостинице и что-то изобретает!» Так шли годы. Только раз молодая женщина сказала мне: «Работать, вечно работать... В Париже зубы, в деревне сад...»

И вот дантист умер... Человек, который все предусматривал, который избегал риска, был сражен инфарктом. Предусмотрел он все, кроме собственной смерти. Пока я подсчитывал, сколько остался должен мо-

ему дражайшему дантисту, его секретарша, смертельно бледная, особенно по контрасту с черными, тщательно уложенными волосами, рассказывала мне об его последних минутах. Он еще мог говорить... «Скорее бумагу, перо!» У него хватило силы написать: «Завещаю все свое имущество мадемуазель Клодине Р.» Затем число и только начало подписи, перо выпало из его пальцев, и он потерял сознание. По закону все досталось сыну.

Конец этой истории заключает в себе мораль, способную тронуть вас до слез: сын, этот изобретатель-оригинал, не ладивший с отцом, увидев завещание и начало подписи, отказался от наследства в пользу отцовской подружки. От отца он унаследовал честность и любовь к брюнеткам: он женился на Клодине Р. Славная молодая женщина и сын дантиста, принимая в расчет их возраст, гораздо более подходили друг другу, чем славная молодая женщина и покойный дантист.

Принимая в расчет их возраст... Я не написал завещания. Просто оставил в конверте записку в несколько строк, где указывал, что все мои рукописи принадлежат Мадлене. Я человек непредусмотрительный, неблагоразумный, не академик, и доходы у меня не бог весть какие. Мадлена прекрасно зарабатывает, и мое наследство составит для нее лишь мизерную ренту, которой хватит разве что купить флакон духов или вышитые носовые платочки — она обожает вышитые платочки. С завещанием или без оного моя первая жена все равно оттягает все себе и дочке. Ничего не поделаешь! Кто-нибудь другой будет дарить Мадлене духи. Таким образом, все станет на свои места, и Мадлена избежит процесса, который непременно начала бы против нее Женевьева. Мадлена никогда не была у дантиста, у нее никогда не болели зубы.

Не думаю, чтобы Мадлена вышла вторично замуж. Во всяком случае, не сразу. У мальчишки Бернара иные планы, он себе на уме. Этот юноша, сын моего хирурга, крупного ученого, женится только на юной девственнице. Я очень любил его, Бернара, этого долговязого шалопая, умника и превосходного прыгуна с шестом, если, конечно, ему удавалось разглядеть шест — Бернар сильно близорук. У Мадлены особая склонность к долговязым малым с синими близорукими глазами. Она оживляется только при виде мужчины ростом выше метра восьмидесяти и предпочтительно близорукого. Началось это еще в ту пору, когда отец Бернара оперировал меня в первый раз, чтобы высвободить седалищный нерв, который мне защемило в результате ранения в 1940 году под Дюнкерком. Мальчик ходил навещать своего учителя в клинику отца, и Мадлена сидела у меня. Не все способны оценить красоту Мадлены, всю ее суть. Держится она скромно, внешность у нее изменчивая, иногда ее даже хорошенькой не назовешь: длинноногая, похожая на мальчика, с длинными волосами, настоящая рыбка, блестящая, скользкая. Видимо, Бернар сумел оценить. Моя Лэн, горе мое...

Когда перед вами подающий надежды юноша, любимый ученик вашего супруга, когда к тому же отец этого ученика лечит вашего супруга, сами собой завязываются связи, и, как только мне стало полегче, Мадлена пригласила к нам в гости Бернара с родителями. Знаменитый хирург отклонил приглашение: он нигде не бывает, слишком занят своей медициной... Он согласился меня оперировать, но вовсе не намеревался бывать у людей иного круга. Бернар пришел с матерью. Мадлена устроила нам незабываемый обед: она великая гурманка и готовит, как повар. Мать оценила.

Это я обнаружил неверность, я имею в виду неверность Бернара. Неверность чисто умозрительную: возможно, Бернар не жил с Мадленой и уж наверняка не жил с молоденькой девушкой по имени Арлетта. Я встретил их как-то в кафе. Мой Бернар улыбался Арлетте особой улыбкой, в которой было все: дружба, единомыслие, восхищение, дове-

рие, та близость, какую дает влюбленным взаимное понимание. По крайней мере, так мне показалось. В действительности же Бернар страстно восхищался этой Жанной д'Арк, готовой пойти на смерть ради любой пяди французской земли, но лично ему было наплевать, французская то земля или нет. Мне об этом как-то мимоходом сообщила Мадлена. Все это так, но они, Арлетта и Бернар, любят друг друга, как-то ухитряются улаживать свои расхождения во взглядах, и расхождения эти лишь усугубляют их чувство. Словом, Бернар не добивался Мадлены, он не мог ни понять это удивительное существо, ни найти ей место среди уже известных ему экземпляров. Он, должно быть, боится ее, бесценную мою колдунью. Мадлена, жизнь моя, кровинка моя... Я болен Мадленой, это так же больно, как ущемленный нерв... Когда я смотрел, как она на него смотрела... Она обращалась с ним, как я обращался с ней. Я надеялся, ради самой же Мадлены, что она проявит по отношению к нему больше чувства достоинства, чем проявлял я в отношении ее. Я знаю, как она мучается... Я застал Мадлену в объятиях Бернара. Хотя старался производить как можно больше шума, прежде чем открыть дверь.

Кортеж достиг улицы Фруадево, которая перерезает Монпарнасское кладбище. Название улицы интересовало меня с давних пор: фруа де во? Фуа де во? Фуа дю во?* Полицейский перекрывает движение на улице Фруадево, двигаться по ней имеет право лишь наш кортеж. Перед кладбищенскими воротами толпятся люди, и снова уйма цветов, венки, прислоненные к ограде. Похоже, что меня похоронят в правой части кладбища, ближе к бульвару Эдгара Кине. Катафалк останавливается. Чего мы ждем?

Мадлена была моей ученицей. За эти восемь лет она не слишком изменилась, черный цвет ее молодит, в черном она выглядит еще более тоненькой. Не дай бог, еще вывихнет на кладбищенских аллеях себе ногу, зачем было надевать туфли на высоких каблуках... А каковы они, кладбищенские аллеи, чем посыпаны — гравием, песком? Еще девчонкой, ученицей лицея, она любила щеголять на высоких каблуках.

В лицее она сидела около окна, ярко освещенная, вся позолоченная солнцем. Во время урока я украдкой взглядывал на нее и потом уже больше не мог на нее не смотреть. Мои ученики меня уважали, никогда не шумели, слушали меня, как оракула. Иной раз преподаватель для своих учеников — как бы божество, существо недоступное, представитель некоего далекого мира. Вроде кинозвезды или знаменитого певца.

Я встретил Мадлену в Тюильри, я был в Лувре и быстро шагал по саду к своей машине. Мадлена, казалось, просто гуляла, шла куда-то без цели. В тот день была она маленькая, бледненькая, почти слишком хорошенькая. Я попытался скрыть, какой она мне кажется обольстительной, не сатир же я в самом деле. Я просто предложил довезти ее до дому и сам не знаю, как мы очутились в Булонском лесу — о, только прокатились по лесу, была прекрасная погода. В честь первого настоящего весеннего дня. Было несказанно трогательно видеть, что она взволнована до слез, сконфуженна, растерянна. Она была сама собой, как участник не подготовленной заранее телепередачи, когда человек выступает прямо перед телеэкраном, путает, делает совсем не те жесты, которые требуются по ходу речи. Я же, напротив, был более чем хозяином положения. И это меня смущало. Ей еще не исполнилось шестнадцати, мне было вдвое больше. Я был человек свободный, жил отдельно от жены... Доставив Мадлену на улицу Раймона Лоссерана, я покатил домой и вдруг заметил, что улыбаюсь, как дурак.

---

* Непереводимая игра слов: фруа де во — телячий холод, фуа де во — телячья печенка, фуа дю во — телячья вера.

Мы не назначили свидания. Но она караулила меня, а сопротивлялся я недолго. Как-то раз, увидев, что она снова ждет на углу улицы, я остановился поздороваться, спросил, не хочет ли она прокатиться по Булонскому лесу. Уже тогда в ее присутствии я терялся, уже тогда робел перед этой девочкой, уже тогда не знал, что и придумать, уже тогда видел лишь ее прелестную ребячливость, эту ни с чем не сравнимую естественность, привлекавшую к ней все сердца. За исключением, пожалуй, одного Бернара. Я говорю: пожалуй... На аллее, где, как снежинки, облетали с цветущих яблонь белые лепестки, Мадлена призналась, что любит меня. А что бы на моем месте сделали вы? Она так рыдала. Я люблю женщин и знал их больше, чем в этом положено признаваться вслух, но никогда ни одна не потрясала меня так, как эта девочка, плакавшая на моем плече.

Все тянулось изнурительно долго, нервы мои были напряжены, как струны. Я не хотел, чтобы это случилось, я сдерживал себя. Ясно, все кончилось так, как должно было кончиться. Но чары продолжали действовать, и это было лишь начало.

Мы поженились. Ах, не знаю, когда именно я ее потерял! В один прекрасный день я понял, что живу со зрелой, свободной, решительной женщиной и что сам я слеп ко всему на свете, что не она, а я следовал за ней, как слепой за пуделем, не особенно любящим хозяина пуделем.

Поначалу она выразила желание познакомиться с моими друзьями, встретиться с ними, она гордилась моей не бог весть какой известностью в определенной среде, о, совсем не ради себя самой, у нее нет тщеславия, она просто гордилась за меня. Но скоро она поняла, что известность моя весьма относительна: стоило ей только появиться, как все мои почитатели и друзья становились ее почитателями и друзьями, в ее присутствии я становился ничем. Коварный пудель, она, недолго думая, вырвала свой поводок, и, растерянный, протянув вперед руки, я брел куда-то, спотыкаясь на каждом шагу... Я и сам не знал, что происходит. Я заблудился. Пришлось расстаться с педагогической деятельностью, потому что я думал только о Мадлене: что она делает, где она? Я взял годичный отпуск. Трудился над историческими этюдами, еще кое над чем... Но я готов был бросить все на свете, лишь бы она была рядом, лишь бы ее любить. И работал я, только когда выпадали пустые часы — часы без нее.

Как-то она мне сказала: «А что, если вы снова поступите в лицей? Я устроилась на хорошую работу... Вы же будете целыми днями один...» Она по-прежнему говорила мне «вы» — возможно, из уважения к бывшей моей профессии учителя. Я, конечно, говорил ей «ты». Ну что ж, раз она так решила... Мы не купались в золоте, и если Мадлена может без особого труда заработать немного карманных денег...

Карманные деньги! Через несколько месяцев она зарабатывала уже сотни и тысячи. В одной фирме, торгующей обоями. Вот так так! Однако в лицей я не вернулся, я пристрастился к своим трудам.

Для историка у меня катастрофически неподходящий образ мышления: как и многие другие, я не верю в возможность установить историческую правду. Наше прошлое не поддается проверке, а следовательно, спорно, недостоверно; всемирная история пишется, как пишут в современных газетах: даже факты — и те спорны, а уж смысл всецело зависит от того, какая газета их излагает; картина событий находится в прямой связи с тем, под каким углом журналист — или историк — их рассматривает; показания непосредственных свидетелей, даже самых честных, никогда не совпадают; в сущности, все они лжесвидетели. И тем не менее истина все же иной раз открывается в этой груде лжи, и преступника ловят с поличным. Я имею в виду обыкновенные преступления. А вот раскрыть истину мировой истории — это все равно что вос-

создать картину гигантского преступления с великим множеством свидетелей, лжесвидетелей, фантазеров, доказательств, отпечатков... Даже ищейке с самым тонким нюхом не найти остывших следов, теряющихся во мраке времени; так и самые добросовестные историки не способны разобраться, кто виновен в преступлении, кто не виновен, кто жертва, кто герой и кто мученик.

А что касается воссоздания жизни страны, нравов, физического и духовного облика ее обитателей, оно фактически не отличается от театральной постановки иностранной, пусть даже современной, пьесы: тут все не так. Казалось бы, у режиссера все под рукой: жизнь в чужой стране и ее граждане, ее искусство и письменность, все нужные документы,— а все же посмотрите на француза, сыгранного американцем на американской сцене, или Азию на сцене европейской... Воображаю, как бы удивился Аристофан. Или Шекспир. Произведение искусства имеет право преследовать иную цель, кроме точности, ну, а История? Полагаю, что наше представление о прошлом в лучшем случае карикатура.

В любую эпоху для людей этой эпохи часть их прошлого представляет собой серию вопросов, на которые уже даны ответы: они знают, что сыворотка против такой-то болезни, которую давно искали врачи, будет найдена; знают, что война, которая была начата тогда-то, будет выиграна или проиграна и что победа эта уже несет в складках своей мантии поражение... Данная историку возможность рассматривать известные факты — подлинные или ложные — в ретроспективном свете позволяет ему считать себя мудрецом. На некоторое время. Если с помощью астрономии историк разоблачает выдумки астрологов, то, может статься, со временем астрономия подтвердит предсказания астрологов... Мудрость историка это всего лишь однодневка. Историческая дистанция наделяет историка задним умом, что в высшей степени пагубно для и так уже сомнительного правдоподобия истории. Каждая эпоха живет в контексте своего времени; комментарии историка тоже составляют часть эпохи, в какую они пишутся, а не той, когда комментируемые факты происходили в действительности. Наименьшее зло — когда историк ограничивается перечислением данных, имеющихся в его распоряжении, включая все те изменения, которые они претерпели в пути. Ход истории преувеличивает, искажает и одновременно уточняет ее собственные данные. Что вы, в сущности, хотите этим сказать? Что следовало бы описывать Мадлену или Екатерину II, не пользуясь объяснениями, которые зрелый ум добавляет к их прошлому? Говорить о Сопротивлении, не учитывая того света, который был брошен на него эпохой, последовавшей за освобождением, анализировать победы Наполеона, не учитывая острова Святой Елены? Ответа нет.

Писать роман о чьей-то жизни — значит пройти мимо этой жизни (мимо истории), как проходит поезд мимо ландшафта. Со всеми остановками, стрелками, семафорами, мостами, туннелями, катастрофами... Поезда ходят все быстрее и быстрее. Появились самолеты. Ракеты. Уже позади световой барьер... Публика кричит романисту: «Скорее! Скорее! Не отставай от ритма вселенной!» Сокращаются расстояния, все большие и большие пространства умещаются в том же отрезке времени — так неужели романисты будут плестись в хвосте, топтаться на одной точке, которая теперь уже с булавочную головку? Будет ли ритм романа следовать ритму человеческого сердца или ритму ракеты? Будет ли он продолжать свой путь со скоростью дилижанса от станции «Рождение» до станции «Смерть»? Успеет ли он разглядеть на ходу пейзаж, человека, поколение, эпоху, даже эру? Вот уж неважно: любая единица, любой масштаб, каковы бы ни были их размеры, будут до смешного малы. Ну что же, тогда давайте избегать гигантизма и останемся на уровне наших возможностей. Что касается меня, то я, так или

иначе, предпочитаю поэтический пейзаж историческим макетам. «Великие умы» подчас сами предпочитают поэзию плохим декорациям Истории. Они говорят, что «прозрение мифологии и интуиция поэтов предвосхищают размышления философов» (Жан Пюссель «Время»).

Они говорят, что «в самом деле века и века существуют люди, чья функция заключается как раз в том, чтобы правильно видеть и заставить нас видеть то, что мы не воспринимаем сами. Эти люди — люди искусства.

...Итак, искусство, как таковое, в силах показать нам, что расширение способности восприятия вполне возможно» (Бергсон «Расширение первовосприятия»).

Мы уже в дальней части кладбища. У меня будет такая же могила, как и у прочих покойников, как у прочих трупов, у прочих скелетов. Я буду одним из них. Представляю себя то видящим все наоборот, словно строчку, отпечатавшуюся на промокашке, то видящим все снизу вверх. Корни одуванчиков, ножки кровати, фундаменты домов, причины людских поступков... Представление чисто условное, ибо понимание вещей покинет мое гниющее тело и устроится где-нибудь в другом месте. На небесах, как уверяли нас книги, воспитывавшие душу человека. Скажем, в космосе, чтобы потрафить людскому невежеству. Итак, через некоторое время я изменю точку зрения: вместо того чтобы глядеть снизу вверх, я буду с птичьего полета лицезреть нашу земную юдоль. Там, внизу. С полета ракеты. Сверху, где все сплошь темно-синее. Говорят же: витать в небесах. Ну что ж, и повитаем. Какой выглядит история, если смотреть на нее с этого уровня синевы? Не мешало бы иметь телескоп. Ах, вот тут-то я начинаю понимать, что я не романист: немедленно подавай мне точные приборы!

Увижу ли я с космических высот Мадлену и Бернара? Мне рассказывали о телефонном разговоре, состоявшемся между Надей Леже, женой Фернана Леже, тоже художницей, и ее сестрой. Надя была в Париже, сестра — в Москве. Целых сорок лет сестры не виделись, не разговаривали, а ведь нелегко восстановить по телефону порвавшуюся в столь отдаленные времена связь. И потому они говорили о живописи. «Я написала мамин портрет!» — кричала Надя, плача от волнения. «Надеюсь, не в абстракционистской манере,— кричала московская сестра, тоже заливаясь слезами,— надеюсь, нашу мамочку можно узнать...» — «Да, да,— кричала Надя,— ее совсем легко узнать, если смотреть с известного расстояния...» — «Почему я должна смотреть на нашу мамочку с известного расстояния?» — спрашивала, плача, московская сестра.

Будет ли Мадлена похожа на себя, когда я увижу ее оттуда, сверху? Или нужно смотреть на нее с известного расстояния, чтобы узнать? Почему это я должен смотреть на мою Мадлену с известного расстояния? Чтобы лучше видеть? Чтобы тебя съесть, Красная Шапочка! Разве читатель будет смотреть на то, что я пишу, с известного расстояния? С расстояния времени, истории? Некоторые рассчитывают на эту дистанцию, те, что пишут для вечности. Словами пишут.

Слова, слова... Тлен, моментальный снимок, однодневки. Пользоваться этими сборными, временными конструкциями и воображать, что они будут держаться века?! В способе общения людей произойдут изменения. Например, русский поэт Велемир Хлебников предвидел мировой язык, где каждый звук слова, а не слово целиком будет иметь значение. Его лингвистические рассуждения исходят именно из этого заумного языка:

«...эти свободные сочетания, игра голоса вне слов названы заумным языком. Заумный язык — значит находящийся за пределами разума. Сравни «заречье»—место, лежащее за рекой, «задонщина»— за Доном. То, что в заклинаниях, заговорах заумный язык господствует и вытесняет разумный, доказывает, что у него особая власть над сознанием, особые права на жизнь наряду с разумом. Но есть путь сделать заумный язык разумным.

Если взять одно слово, допустим, «чашка», то мы не знаем, какое значение имеет для целого слова каждый отдельный звук... Но если собрать все слова с первым звуком «ч» (чаша, череп, чан, чулок и т. д.), то все остальные звуки друг друга уничтожают, и то общее значение, какое есть у этих слов, и будет значением «ч». Сравнивая эти слова на «ч», мы видим, что все они значат одно тело в оболочке другого; «ч» — значит оболочка. И таким образом заумный язык перестает быть заумным. Он становится игрой на осознанной нами азбуке — новым искусством, у порога которого мы стоим.

Заумный язык исходит из предпосылок:

1) Первая согласная простого слова управляет всем словом, приказывает остальным (Малларме в «Английских словах», «Господствующая согласная, значение нескольких слогов»).

2) Слова, начатые одной и той же согласной, объединяются одним и тем же понятием и как бы летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка. Если взять слова «чаша» и «чоботы», то обоими словами правит, приказывает звук «ч»; если собрать слова на «ч»: чулок, чоботы, черевики, чувяк, чуни, чупики, чехол, чаша, чара, чан, челнок, череп, чахотка, чучело,— то видим, что все эти слова встречаются в точке следующего образа. Будет ли это «чулок» или «чаша», в обоих случаях объем одного тела... пополняет пустоту... Таким образом, «ч» есть не только звук, «ч» — есть имя, неделимое тело языка...

...Таким образом, заумный язык есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей. Умные языки же разъединяют...» *

Мне по душе то значение, которое Хлебников придает букве «в»: «Во вращении одной точки около другой, неподвижной... Отсюда веер, вол, ворота, вьюга, вихрь и много других слов. «М» — деление одной величины на бесконечно малые части... (Опять сошлюсь на «Английские слова» Малларме: «к» — согласная, имеющая силу решительной и быстрой атаки. «М» — способность делать, отсюда радость матери и мужчины).

Нет связи между русским и английским. Трудная это вещь — всемирный язык, который мог бы объединить людей. Не только слова, даже согласные сопротивляются этому замыслу».

Но, возможно, люди найдут мировой идеографический язык? Взгляните на дорожные знаки: «одностороннее движение», «крутой поворот», «школа», «переход». Совсем нетрудно вообразить себе, что эта система расширится, и можно будет даже разговаривать при помощи знаков, понятных любому.

Или же универсальное средство общения будет подобно локаторам летучих мышей? Кто знает, возможно, мы будем говорить на языке рыб, не произнося ни звука,— шум, производимый болтушками рыбами, по

* Эта цитата и дальнейшая взяты из собрания произведений Велемира Хлебникова, том V, стр. 235—236. «Наша основа... параграф 2. Заумный язык».

сей день не воспринимается нашим ухом. Ныне язык вынуждает нас лгать, он слишком беден, чтобы выразить все наше внутреннее и внешнее кипение; тем не менее некоторым удается это хотя бы приблизительно: романистам, поэтам. Иные из них с чисто сатанинской ловкостью пользуются грубым материалом языка. Они подсказывают, намекают, творят новые слова и порой силою своего гения добиваются известного сходства с тем, что пытаются выразить. Но как бы они ни буйствовали в смирительной рубашке языка, они не могут окончательно освободиться от нее, и сходство между тем, что они говорят, и тем, что хотят сказать, всегда будет лишь приблизительным, как рассказ о сне, который с трудом припоминаешь поутру. Остается одно: получше склеивать не связанные между собой кусочки.

Не отпускает меня моя страсть к языку... Я все еще в ее власти, даже здесь. То, что было смыслом моей жизни, продолжается, я продолжаю жить — как солдат, сраженный пулей, продолжает идти в атаку, как курица с отрубленной головой пробегает еще несколько шагов. Да поймите же вы, что *это* было моей жизнью.

Я работал одновременно над несколькими вещами. Что знала Мадлена о моих трудах? Она входила в мою жизнь и выходила из нее, бросив на меня рассеянный взгляд, и была то чудом прелести, то просто замарашкой, а временами писаной красавицей. Словом, сбивала с толку. Одна из самых неряшливых женщин, которых мне довелось видеть на своем веку. Стоптанные каблуки, чулки гармошкой, помада размазана, волосы не причесаны, в вырезе платья видны бретельки или голое тело... опаздывала на два-три часа, забывала о назначенных встречах... таков, казалось, был ее облик. Но вдруг наступала полоса просветления, и Мадлена становилась изысканно элегантной, вылощенная, ухоженная, руки, ноги, волосы... она помнила все даты рождений, праздников, свиданий и обедов. Каким же образом при этих ее прихотях, при той бесцеремонности, с какой она пропускает, не предупредив, назначенную встречу, не подходит к телефону просто потому, что ей лень подняться с места... как же ей удается не ссориться с людьми, которые зря ее ждали... удается прекрасно вести свои дела, находиться в добрых отношениях со всеми, в частности, со мной, хотя третирует она меня неслыханным образом? Фирма обоев, где она работает, дорожит ею как зеницей ока; мадам Верт, директриса, не может шагу ступить без Мадлены, звонит, когда Мадлена еще принимает ванну, потому что ее уже ждет дюжина клиентов. Ну, что я могу сказать ей, этой мадам Верт?

Мадлену, пожалуй, легче понять в связи с историей ее пуделя. Она любила его, своего Тэда, но никогда я не видел такого неухоженного пса. Любой баран из любой отары показался бы образцом опрятности по сравнению с нашим прелестным умником Тэдом, который мог бы блистать на арене цирка. Тэд приносил мне газету, ночные туфли, снисходительно терпел мои ласки, но сам ласкался только к Мадлене, царапал ее грязными лапами, прыгал на нее, чуть не опрокидывая на пол... Наши друзья не особенно любили, когда вокруг них вертелся бродяга Тэд, с густой всклокоченной шерстью, с невидимыми под спутанной челкой глазами, похожий на черный и грязный клубок.

И вот как-то Мадлене пришло в голову устроить «прием». Дело было весной, в открытые двери балкона нашего одиннадцатого этажа была видна улица, похожая сверху на желобок, крыши... Но особенно ощущалась здесь близость неба. В новом платье Мадлена напоминала вуалехвостку — она была красива какой-то эксцентричной красотой, тело ее четко выделялось под обманчивой прозрачностью платья и все-таки было недоступно. Будничный беспорядок нашей единственной большой комнаты потонул в цветах, все вещи и мебель были сдвинуты

с привычных мест, а стол, за которым я обычно работал, превращен в буфет... Все это произошло в мое отсутствие, и я, как всегда, со страхом и тоской старался угадать, куда Мадлена могла засунуть мои бумаги.

Уже зажгли электричество, когда Тэд шумно ворвался в комнату. В первую минуту я его не узнал, подумал было, что этого не знакомого мне пуделя привел с собой кто-нибудь из гостей... Его гладко выстриженное туловище было стройным, грудь широкая, покрытая густой блестящей шерстью, лапы тонкие, настоящие спичечки в меховых муфточках, морда четырехугольная, а шея — крутая, как у шахматного коня... Таков был наш Тэд, подстриженный подо льва! Должно быть, он только что вернулся от ветеринара, где ему сделали «туалет»... Воистину смерч! Он скакал вокруг Мадлены, задыхался, лаял и, наконец,— случай небывалый и неслыханный за всю его собачью жизнь — пустил лужу у ног Мадлены. Позвали горничную, гости хохотали, чужие руки ласково гладили чистую шелковистую шерсть Тэда, на него показывали пальцем. Он вскочил на диван. «Вон!» — крикнула Мадлена. Тэд покорно поплелся на балкон, повернулся задом к комнате и вытянул шею, словно разглядывая Париж... Вдруг он закинул голову и завыл на луну... завыл к смерти... Гости от души хохотали, собака — и такие чувства, а Мадлена сердито прикрикнула: «Замолчи, пес!» Но Тэд продолжал выть. Я вышел на балкон с кусочком сахару; сахар он взял, но тут же выплюнул, не поднял его и снова завыл... К нам на балкон вышла Мадлена. «Он обиделся,— сказала она,— потому что над ним смеялись и потому что он пустил лужу... Он слишком умен для собаки, это невыносимо...» Она увела меня в комнату и прикрыла двери на балкон. Все забыли о Тэде. Я устроился с таким расчетом, чтобы видеть беднягу Тэда — он сидел на заду, и его почти не было слышно, так надрывалось в комнате радио; только временами он повизгивал и потихоньку подвывал, вытянув шею и закинув морду... Внезапно он замолк, поднялся и подошел к перилам. Затем просунул голову между прутьями. Я ничего не понял, да и как было понять? Тэд рванулся вперед... и бросился в пустоту! Я заорал, кинулся на балкон... Я не увидел даже, как он падал, только там внизу, на мостовой, чернела маленькая кучка.

На сей раз Мадлена дорого заплатила за свое сумасбродство. Никогда я не видел ее в таком отчаянии, так она убивалась, так горевала по этой покончившей самоубийством собаке. Не видел с того самого дня, когда она объяснилась мне в любви. И даже когда поняла, что Бернар ее не любит.

Гроб поставили возле ямы. Все в порядке. Мадлена глядит прямо перед собой. Какая она высокая сегодня! Бернар не берет ее под руку, она не нуждается в поддержке. Я боюсь за нее и надеюсь, что в смутные дни после моей смерти Бернар не оставит мою жену. А возможно, сама Мадлена придет к нему на помощь, будет утешать его, несчастного, потерявшего учителя... Я очень люблю его, этого дылду в очках, мне хотелось бы, чтобы он забыл свою Арлетту, свою незадачливую Жанну д'Арк. Да, именно горе-героиня: не могу я признать возвышенным существом того, кто за свечу, против электричества. Убивать, идти на смерть ради того, чтобы вернуться к свече, когда от электричества, во всяком случае сейчас, к свече не повернешь, пока судный день не поставит все вверх ногами. Странно, откуда в столь юном создании такой фанатизм, такая страсть к архаическим идеям. Бернар, вручаю тебе Мадлену... Возьми ее под руку, ведь она всю ночь провела в самолете.

Меня подняли... Я опускаюсь в яму. Начинается последняя церемония... Распорядитель раздает каждому цветы, и каждая, каждый, проходя мимо моей могилы, бросает мне на дно цветок. Скоро я буду по ту сторону баррикады — уйду в лазурь. История моей жизни уже

ускользает от меня... Я пытаюсь помешать этому, пытаюсь кое-как, хоть приблизительно склеить куски, увы, все это уже лишь сон. Роман. Я мучаюсь, я страдаю... Придется покориться, остаться в своей великолепной лазури.

Придется мне смотреть на мою Мадлену с известного расстояния. Я хорошенько наведу телескоп. Буду глядеть на землю, на эту звезду в лазури моей вселенной, моей обсерватории, и Мадлена будет так же близко, как когда я держал ее в своих объятиях в постели, в нашей постели. Воображение заменит мне чувство осязания. Ах, этот фильм, который будет продолжаться и в котором я уже не смогу принять участия! Все пойдет без меня, надо с этим смириться... Они обойдутся без меня прекрасно, полностью обойдутся.

В сущности, они обходились без меня и когда я еще был с ними. Я не нужен был Мадлене, чтобы целоваться с Бернаром. Я же, старый циник, любя Мадлену, снова чувствовал себя «влюбленным подростком», а впрочем, значат ли еще что-нибудь слова «чувства влюбленного подростка»? В наши дни подростки насилуют девочку целой шайкой, вырывают у нее сумочку, поливают ее водкой.

«Нагоняйте страх, дети!..»

Так поется в песне. Что для них, для нынешних, любовь? Насилие? Вот тут я чувствую, что ухожу в прошлое. Ничего не понимаю. Пещерные люди дрались за женщину, нынешние — они вдесятером насилуют женщину, не дерутся за нее, а ее же и бьют. Делят ее. Насилие, убийство — окончательное, необратимое... Убивают грязно, в блевотине — липкая кровь, венерические болезни. Чувство брезгливости утрачивается. Почему же в таком случае не процветать проституции, почему не уплетают за обе щеки дохлых крыс, почему не оговоры, пытки, кишки наружу со следами пищеварения? Все это есть в детективных романах, в этой наиболее «современной» части нашей литературы, обычно точно датированной, ссылающейся на реальные персонажи, на наших современников, на определенные факты, даже язык их принадлежит нашему времени. Раньше были приключенческие романы, которые могли быть также и историческими; нынешние детективы относятся только к нашему времени, к сегодняшнему дню. Мадлена читала их запоем. Когда я пытался внушить ей к ним отвращение, она только плечами пожимала. Она живет в стерильном хаосе, великолепно высокомерная, и не запачкает даже подола юбки.

И вот я здесь... Со своими уже отошедшими в область истории чувствами подростка... Я парю... парю... Мир выкроен нам не по мерке: у нас разные масштабы, до ужаса разные. При жизни я пытался это понять, а теперь, когда я слышу, как на крышку моего гроба падают комья земли, мне кажется, мы могли сделать только одно: изменить масштаб наших исследований, усовершенствовать их возможности. И найти всему разумное оправдание. Сказать себе: наши угодья кончаются здесь, вот она ограда. И в нашем загоне найдется немало дела. Время от времени нам удается увеличить свои владения и отнести забор подальше. И случись даже так, что наш круглый, как кочан, малюсенький череп стал бы величиной с земной шар, все равно ничего бы не изменилось. Так будем же жить по своим масштабам, это единственное средство исцелить нас от страха... Умрем в наших масштабах.

Через свой первый религиозный кризис я прошел примерно в возрасте первого причастия. Но я довольно быстро потерял веру, как теряют монету из рваного кармана, даже не заметив. Не знал я также и пресловутой метафизической тревоги, почти не ощущал, как шевелятся во мне вопросы, недоумения, которые я искусно гнал прочь, противопоставляя им опьяняющую действительность: женщин, спортивные состязания. Потом в течение всей своей жизни я мысленно давал крюк, дабы избе-

жать столкновения с неразрешимыми проблемами. Я считал, что существует разделение труда и что, к примеру, лично мне не положено заниматься размышлениями о вечности. За что и был покаран: а вдруг я действительно сейчас в руках у вечности и не знаю, как следует вести себя перед лицом времени, перед лицом времени, которое будет течь мимо? Если бы я писал романы, я бы сумел воспользоваться этим обстоятельством, чтобы до бесконечности расширить время его протяженности: начался бы он рождением героя, то есть моим рождением, но конца бы не было, совсем так, как сейчас я не могу вообразить для себя конец. Здесь, в своей яме, я, как таковой, неуязвим, нетленен. Возможно, я лишь источник энергии, как, скажем, электрическая волна... Такая слабая, что ее не могут уловить существующие несовершенные грубые приборы, созданные людьми или природой. Потребовалось бы чересчур много реле, усилителей, чтобы я мог достичь Мадлены.

Бессилие человека перед лицом вселенной открылось мне во всей своей ослепительной очевидности одновременно с тем, как в мою жизнь вошли врачи. Именно они непосредственно ведут борьбу против «никогда» за вечное «всегда», против «никогда» смерти за «всегда» жизни. С помощью аспирина и скальпеля. Даже трогательно. Если бы удалось увеличить вдвое длительность человеческой жизни, возможно, нам хватило бы времени доделать то, что мы начали; но стоит человеку, каким я его знаю, отпустить необходимое количество лет для завершения его трудов, как он немедленно повысил бы свои требования и ему все равно не хватило бы времени, чтобы обернуться. Я был в жизни весьма рассудительным, однако мне не хотелось умирать, пока не закончу последней главы, посвященной отношению Людовика II Баварского к музыке и искусствам. Не так-то приятно подыматься из-за стола, не дообедав. А получи я возможность покончить с Людовиком II, я тут же вытащил бы на свет божий труд об Екатерине II, императрице всея Руси, чтобы закончить и его. Словом, потребовал бы кофе да еще рюмку ликера в придачу. Человек ненасытен, когда речь идет об его жизни. Но предложите ему участь вечного скитальца Агасфера и увидите, так ли уж он обрадуется!

Вы возразите мне, что Агасфер ни черта не делал, что единственным его занятием было блуждать по белу свету и что блуждания эти были ни к чему, а ведь мог бы, казалось, описать их, рассказать другим о том, что повидал, просветить людей... Или, на худой конец, наняться в почтальоны, стать вестником, связным... Правда, двигаться он мог лишь в двух измерениях — в длину и в ширину, продвижение же в глубину и в вышину не было предусмотрено проклятием, не говоря уже о других измерениях, нам еще неведомых. А как бы вел себя современный Агасфер, я хочу сказать — Агасфер наших дней? Должно быть, продолжал бы блуждать по свету, этот перпетуум-мобиле человеческого рода... Согласился бы кто-нибудь на такой жребий? До сих пор мы шли на любой риск, даже когда он приближал смерть, но риск бессмертия, нет, увольте! Слишком уж он велик.

С врачами дело обстоит иначе. Если они и могут принести пользу, то скорее по части облегчения страданий, чем по части вечности; впрочем, лечить страдания иной раз важнее, чем продлить жизнь. Тот, у кого не было ишиаса, не знает, что такое страдания. Мадлена никогда не отказывала мне в морфии; перед отъездом в Бразилию она добыла мне морфия в количестве, достаточном, чтобы уморить целый полк солдат и, само собой разумеется, покончить с моим страданием. Ее не было со мной, и не она дала мне смертельную дозу. Я сам это сделал. И сделать это было необходимо, ибо от одной боли не умирают.

Но врачи... Думаю, что именно их профессия заставляет нас особенно ясно почувствовать все бессилие человека. Вообразите себе: во всех

концах земли целая плеяда хороших людей старается, как умеет, но ничего не может сделать. В положенное время больной все равно умрет, это заранее известно. Должно быть, врачу это все-таки неприятно, хотя роковой исход предрешен. Однако на врача, который ничего сделать не может, сердятся, а ведь он тут ни при чем, такова природа вещей. Если даже не найдется Мадлены, чтобы прекратить ваши страдания. И потом она быстро-быстро уезжает в дальние страны — возможно, чтобы не видеть агонии? Так что мне, переходя от жизни к смерти, даже не довелось держать в своей руке ее маленькую ручку, и таким образом я испортил, да, именно испортил свой уход со сцены. Сердитое мое божество. Такая мужественная. Это она взяла на себя бремя моей смерти. Ответственность. Только ты, моя девочка, прелестная моя, могла подняться до таких вершин.

Уходят. Мадлена! Боже мой! Здесь, где я нахожусь, нет ни часов, ни календаря... Придешь ли ты хотя бы в День всех святых убрать мою могилу цветами? Или мне придется жадно вслушиваться в шуршание по гравию сотен ног, и только я, только я один, буду забыт? Мадлена!

II

Жена покойного и ее будущий любовник

Вы, входящие сюда, оставьте все несбыточные надежды. Я не буду больше говорить вам о мертвом, как о живом, а поведу рассказ о нас, простых смертных.

Автор всегда знает куда больше о своих персонажах, чем хочет сказать. Знает все, что происходит в интервалах между двумя описанными сценами почти подударными слогами жизни.

Покойного звали Режис Лаланд. Он был преподаватель истории, бросил педагогическую деятельность и полностью отдался трудам по истории, которые были признаны достойными внимания благодаря их точности и эрудиции автора.

Режис Лаланд любил преподавать, и его ученики, окончив лицей, приходили к нему со своими затруднениями, радостями и бедами, делились с ним важнейшими событиями своей жизни, спрашивали совета у человека, который в их глазах был и оставался мудрецом.

Приглашенный своим бывшим профессором Нормальной школы в университет, Режис Лаланд отказался от чести стать его ассистентом, равно как отказался он и от научной карьеры, дабы продолжать свои незаметные труды.

Скончался он от сильной дозы морфия, не выдержав нестерпимых страданий. Случай ясен: самоубийство по причине неисцелимой болезни. Однако пошли слухи, что в смерти Лаланда повинна его жена Мадлена. И не только потому, что она оставила морфий в распоряжении больного, но, возможно, нестерпимой была не физическая боль, а нечто иное. Быть может, он просто бросился в пустоту, как Тэд, их пудель, который не перенес насмешек гостей своей хозяйки? Пудель, который был создан для счастья состоять при Мадлене... Но вы же сами могли убедиться, что все было иначе и покойник питал к Мадлене лишь чувство признательности.

Они сидели среди привычной обстановки, Мадлена и Бернар, в просторной комнате, где Режис при жизни работал за столом, заваленным бумагами... Мадлена, примостившись с ногами в кресле, стоявшем напротив Бернара, плакала: Режис умер, а Бернару она не нужна. Не нужна даже сейчас, когда она стала свободной, не нужна она, Мадлена, одетая в траур, похожая на тоненькую черточку, проведенную тушью, с чуть выпуклым лбом, с узеньким, словно восковым, носиком и прозрачными щеками. Она поднялась, встала спиной к бутафорскому камину, комкая мокрый платочек в руках, сложенных под девчоночьей грудью; и так как он тоже плакал и не шевелился, она окликнула его:

— Бернар!

Ах, этот голос... Если бы она крикнула вот так: «Режис!» — нет, если бы только прошептала, он явился бы перед ней прямо из своей ямы... Из мрака могилы жизнь, должно быть, представлялась ему как на освещенной сцене; пьеса безнравственная, герой и героиня готовы броситься в объятия друг другу, не успели вынести его через эту дверь... Вся мебель еще сдвинута с места, как после коктейлей, когда Режис, случалось, спасался в спальню, трепеща за свои бумаги, которые убирали со стола, когда он умирал от скуки, слушая все эти обойные разговоры. Он убегал в спальню... И все-таки Мадлена любила засыпать в его объятиях. А он, он весь день ждал этой минуты: взять ее в свои объятия, бархатистую, как замшевая перчатка, нежную и упругую, как резина Дюнлопа,— взять ее, девочку, самую хорошенькую из тех, что когда-либо сидела на школьной парте, самую что ни на есть шлюху. А он самый рассеянный из учителей, самый быстрый из охотничьих псов, намертво схватил ее зубами, положил к ногам охотника, к своим ногам. Мадлена!

Теперь он один. Его опустили в яму прежде, чем он успел закончить свой труд о Людовике II Баварском и прочие свои труды, которые он держал в тайне. И хотя Екатерина II, государыня всея Руси, не могла соперничать с Мадленой, все-таки при жизни она составляла ему компанию, была как стакан вина в тяжелую минуту!

Знаю способ старый
В горе дуть винище.

Да, древний, мало эффективный способ... Он ничуть не помог бы Мадлене, если бы она решила напиться,— все равно она ощущала бы смерть сквозь любые матрасы в тот вечер, когда она осталась одна, представляя себе Режиса и здесь и там... Бернар убежал.

Большая комната на одиннадцатом этаже нового роскошного дома, где раньше они жили вместе и где теперь Мадлена жила одна, была оклеена обоями — белый узор по белому полю, прямо не отличишь от бархата. Здесь работал Режис за большим столом, заваленным книгами, папками, листками бумаги. Ему было спокойно здесь, только когда Мадлена находилась в отъезде; когда же она бывала дома, он жил в вечном страхе, что его бумаги скинут со стола без малейшего уважения к их беспорядку, ибо Мадлена желала принимать гостей — то тех, то этих — в самой большой комнате их трехкомнатной квартиры. С этого балкона, который шел вдоль огромных окон, прыгнул в пустоту их Тэд. В то время на окнах еще не висели широкие двойные занавеси из белого бархата, которые так подходили к обоям. Впрочем, это ничего не меняло в смерти Тэда или Режиса. Режис терпеть не мог их балкон, он был подвержен головокружениям, пустота притягивала его и пугала. Мадлена не считалась с этим, головокружениями не страдала и часто стояла, опершись на перила, над Парижем, растворенным в небесах. Режис кри-

чал, у него слабели колени, он цеплялся за притолоку балконной двери: «Мадлена, прошу тебя...» На фоне неба вырисовывался тонкий силуэт Мадлены, опершейся на перила, и, чтобы заманить ее обратно в комнату, требовалось выманить с балкона Бернара. Тогда и она шла за ним.

Мадлена разбирала бумаги Режиса, и без Бернара ей было бы еще труднее их рассортировать. Тонны бумаг, настоящие архивные завалы. Хотя она была в курсе трудов Режиса, она просто терялась — слишком уж их было много! К счастью, ей помогал Бернар, тем более что у Мадлены не было ни его знаний, ни его терпения, а возможно, и его пиетета. Случалось, он заливался слезами над каким-нибудь истрепанным листком бумаги, сложенным вчетверо, где лишь с трудом можно было разобрать слова любви, адресованные ей... Должно быть, начало письма... А где она тогда была? В Мексике? В Монреале? Бернар только тогда успокаивался, когда вопрос был выяснен до конца, и заносил бумагу в соответствующий раздел... Мадлена наделала папок из отходов обоев и надписывала на них дату кисточкой, обмакнутой в тушь.

Режис часто говорил с особой своей полуулыбкой: «Обои Мадлены». В его устах это несомненно означало определенное сочетание людей и вещей, кишение и гул — все это равнодушное, как обои. Обои были для него определенным понятием. Мадлене нравились ежегодно выпускаемые обои, их рисунок, качество: одни можно мыть, другие — настоящий бархат, она радовалась, когда ей удавалось откопать старинные обои, прелестные своей старомодностью. Отнюдь не утверждая, что обои — смысл ее жизни, она придавала им немалое значение и никогда не скучала, обсуждая с клиентками, какие выбрать для спальни или гостиной. Режис уверял, что у Мадлены, помимо мысли о заработке, существует еще твердое убеждение, что от того, как оклеены стены, зависит доброе согласие семьи или супружеской четы. Режис, должно быть, считал, что Мадлена немного колдунья и что от ее советов по части обоев зависит та атмосфера, какая воцарится среди заново оклеенных по ее совету стен.

Вот уже три месяца, как они, Бернар и Мадлена, возились с архивами Режиса, и это их сблизило, хотя Бернар по-прежнему упорно отказывался быть ее любовником... Нет! Только не сейчас, когда у них перед глазами почерк Режиса, когда они следят за ходом его мысли, когда Режис, в буквальном смысле слова, находится здесь, перед ними. И зря старуха Мари, ее прислуга, глядела на них неодобрительно, она была неправа: они занимались благочестивым делом, увековечивая память покойного. Впрочем, Мадлену ничуть не интересовало, что может подумать о них Мари, ее равнодушие к сплетням и слухам всегда восхищало Режиса. Мадлена была абсолютно бесстыдна.

— Опустите шторы, Мари...

— Если мадам предпочитает сидеть в темноте...

Мари знала Мадлену еще девчонкой, но ей нравилось торжественно величать ее «мадам». И правда, в солнечном свете эта белизна и впрямь резала глаза — можно было ослепнуть от этого блеска, даже не будучи в трауре, Мадлена сама была в белом — сейчас она как раз тщательно следила за собой, была чистенькая, как фаянс, белая, вся светилась. Бернар, несомненно, чем-то напоминал Режиса, только Бернар повыше ростом и сутуловат. Мари придвинула стол к широко открытой балконной двери. Столик на колесиках, который выкатили из кухни со всякой снедью, туго накрахмаленная скатерть, серебро — все как в американском отеле. Мадлена, самая беспорядочная женщина на свете, уже давно научила Мари накрывать на стол и убирать квартиру.

Бернару было жарко. Очки он снял и положил их рядом с грейпфрутом, лежавшим на льду,— Мадлена, казалось, витала в расплывающемся тумане.

— Мне кажется, я его вижу...— проговорил он.

— Это потому, что ты без очков.

Бернар надел очки. И сразу же Мадлена вошла в свои обычные рамки, обозначился профиль, плечи, черты лица, он разглядел синюю тушь на ее веках, белокурые волосы.

— Мне кажется, я его вижу,— повторил он.— С каждым днем его присутствие становится все более ощутимым. И если я тебя полюблю, то только благодаря ему. Кончится тем, что я буду смотреть на тебя его глазами.

Ветер приоткрыл стеклянную дверь, и по комнате пробежали радужные полосы.

— Нет, не хочу...— возразила Мадлена.— Что ты опять выдумываешь? Мне это неприятно!

— Боюсь, что ты просто не отдаешь себе отчета. Только теперь, когда я вижу масштабы его трудов... Это великий человек. И, возможно, даже глубоко верующий.

— Ну, это ты зря...— Мадлена засмеялась, а Бернар поглядел на нее так, словно она сказала непристойность.

— Не знаю, какими глазами ты его читаешь... Должно быть, глазами неверующей, готовой все повернуть в сторону неверия... Я не религиозен, однако...

— Не болтай ерунды... Поди поцелуй меня. Не хочешь? Предпочитаешь мои гренки? Звонила Лиза. Никак не развяжется с этим наследством, подумаешь, точно он был мультимиллионер. Меня так и подмывало сказать Лизе, что не нужно мне наследства, пускай меня оставят в покое... Из-за каких-то грошей...

Бернар резко поднялся с места. Он сам удивился тому, как ему больно; никогда еще он столь ясно не сознавал силу своей привязанности к Режису. Никто ничего не знает ни о себе, ни о своих чувствах. Уходит человек, и вдруг оказывается... Бывает, еле знаешь человека, а смерть его для тебя катастрофа; другого же видишь чуть ли не ежедневно, и он уходит, не оставив следа. Жизнь продолжается, будто ничего и не произошло. Режис сам говорил ему об этом... Говорил он также, что жизнь — это нечто противоположное долгому путешествию по железной дороге: в поезде нестерпимо долго тянутся как раз последние часы пути, тогда как в жизни — чем ближе к смерти, тем короче становятся годы. Бернару был двадцать один год, он не прошел и половины пути, и его годы точно соответствовали солнечным годам. Относительность времени живет в нас самих: емкость одного часа вовсе не шестьдесят минут, она меняется в зависимости от того, чем его нагрузит жизнь. «Счастливые часов не наблюдают». Что она подлила в кофе, эта колдунья, недаром такая странная тяжесть во всем теле, он дремлет на ходу... Это она оставила Режису морфий. Бернар оперся о косяк двери... Париж вспыхнул и погас, как перегоревшая электрическая лампочка.

— Прости, Мадлена, но я пойду прилягу... Можно?

Она кивнула, послав ему рассеянную, неопределенную улыбку.

Спальня. Их супружеская спальня. Банальная, как эти спальни, что показывают вам в продаваемых квартирах, откуда еще не вынесена мебель, и ее аккуратно расставили для осмотра посетителей. Мадлена не хотела спать на этой кровати, где скончался ее муж, она спала теперь в соседней комнатушке, служившей ей кабинетом. Бернар рухнул на постель Режиса. Он не слышал, как вошла Мадлена.

Он не вызвал лифта, даже не подумал об этом. Одиннадцать этажей... Пустынная лестница, по которой никто не спускается и не поднимается, казалась никому не нужной, здесь пахло сыростью, как от половой тряпки, пахло заброшенностью, пустотою. Только от дверей, вы-

ходящих на площадки, шло какое-то человеческое тепло, оно шло изнутри. Бернар, не застегнув воротничка, перекинув через руку пиджак, зажав в кулаке галстук, спускался по этой пустынной лестнице, словно его выгнали.

Париж незаметно погружался в сумерки. Сколько же времени провел он на смертном одре Режиса, лаская маленькие груди Мадлены? В этой незавершенности — середина на половину,— в этой неполноте чувствовалось что-то порочное, в чем Мадлена не была повинна. Как будто он занимался любовью с несовершеннолетней... Немыслимо... Одиннадцатилетней, не больше. Режис думал, что она ему изменяет, но при жизни она ему не изменяла. Если строго придерживаться фактов. А вот теперь Бернар предал его память, во всяком случае, он твердил это про себя, и от этого у него кружилась голова. Он, Бернар, предал. Совершил самый гнусный из всех мыслимых проступков. Остановившись на тротуаре, словно в ожидании автобуса, он глядел на здание ЮНЕСКО и не видел его. Любовник Мадлены, вот он кто... Бернар твердил это себе с таким чувством, будто наконец-то понял, что он убийца. Он побрел по улицам, опомнился только возле Дворца Инвалидов, обогнул огромное здание и снова погрузился в полузабытье. Нет, дело тут вовсе не в любовном зелье, нет, Мадлена вовсе не колдунья... И вдруг, просто произнеся шепотом это имя, он бросился бежать, расталкивая прохожих... Мадлена!

Очевидно, он долго бродил по улицам, потому что очутился у своего дома, когда уже окончательно спустилась ночь, теплая, глубокая. Весь путь он проделал пешком, бросив свою машину где-то у подъезда Мадлены.

— В каком часу ты являешься домой?.. Отец за обедом рта не открыл...

— Знаешь, мама, оставь меня в покое...

Мадам Плесс, придерживавшаяся иного мнения, прошла за сыном в его комнату.

— Я тебя просто не понимаю,— сказала она.— Мы все сделали, как ты хотел: у тебя отдельная комната, выход прямо на черную лестницу — на тот случай, если тебе вздумается пригласить приятелей к себе. Ты делаешь все, что тебе заблагорассудится, мы никогда не требуем от тебя отчета...

— Мама,— в голосе Бернара прозвучали угрожающие нотки,— мама, оставь меня в покое.

И так далее и тому подобное. Словом, сами знаете. Но на сей раз дело кончилось скандалом.

Бернар сложил чемоданы и спустился по черной лестнице. Машины под рукой не было, пришлось долго ждать такси. Все это его отвлекало, и хорошо, что отвлекало, требовалось чем-то заняться, чтобы подавить внутреннюю дрожь, сотрясавшую все тело с головы до ног. Когда такси остановилось, он не знал, что сказать, какой дать адрес... «Вокзал Сен-Лазар!» Значит, он собирается покинуть Париж? Он слез у вокзала и растерянно остановился перед входом, с двумя своими чемоданами в руках. Что предпринять?

Напротив вокзала вывеска «Отель», непристойная, алая, неподвижная, как проститутка на углу улицы, молча манила его. Бернар стал пробираться к ней между машинами — несмотря на поздний час, движение было оживленное.

Это оказался отель для приезжих — для временной ночевки, он даже и не притворялся, что хочет удержать своих случайных постояльцев,— ни цветка, ни улыбки... Анонимный постой для анонимов.

«Я веду себя так, словно кого-то убил, бегу, заметаю следы. Но от самого себя не убежать, я себя нагнал, схватил...» Несмотря на позд-

ний час, вокзал продолжал грохотать, железные жалюзи, дребезжа, посылали в комнату весь этот металлический скрежет рельсов, вагонов, такси, мусорных баков... Бернар заснул лишь под утро, правда, это были самые длинные дни в году, когда солнце поднимается раньше, чем отходят первые поезда.

III

Архивы

Лиза напросилась к завтраку. Скорбь ее утомила, карие глаза с остановившимся взглядом помутнели. Широкие квадратные плечи ссутулились... Она была в черном, не в настоящем трауре, но в черном. Режис скончался полгода назад. Мадлена выглядела блестяще. Ела она с жадностью.

— Теперь у тебя едят лучше, чем при жизни Режиса.

У Лизы была привычка говорить все без обиняков, и поэтому она была пренеприятнейшей собеседницей. Другой на ее месте сказал бы: «Мари определенно делает успехи. Это ты научила ее готовить рагу из курицы?» Прозвучало бы как комплимент, а тут... Лиза жевала. Лицо у нее было неподвижное, и Мадлена знала, что таким оно бывает при любых обстоятельствах. Режис говорил, что все нутро Лизы изъедено, что оно полое, как ствол трухлявого дерева; говорил, что ее гложет честолюбие. Мадлена обсасывала куриные косточки, ей хотелось понять, в чем же честолюбие Лизы, чего она добивается: когда человек что-то делает в жизни, он пытается преуспеть в своем деле, но ведь Лиза ничего, собственно, не делала. У нее был муж, дочь, внуки, знакомые. Она обожала людей знаменитых и мечтала играть роль, но в какой области? Мадлена жалела, что не успела выяснить у Режиса, в чем именно Лиза собиралась преуспеть, играть роль. В сущности, она никогда особенно не интересовалась Лизой, в ее жизни для Лизы просто не было места.

— Пойду вымою руки...

Мадлена вышла из-за стола. Полгода прошло после смерти Режиса, а она до сих пор с грустью смотрела на пустую полочку, откуда убрали стакан, которым он пользовался, чистя зубы. В те времена, когда они любили друг друга, Режис ставил их зубные щетки в один стакан, наклоняя одну к другой, чтобы они стояли щетинка к щетинке... «Видишь, и они тоже любят друг друга...» Глупости влюбленных. Она вымыла руки, все в курице, и вернулась в комнату.

Лиза, стоя у балконной двери, смотрела на Париж...

— Ты не собираешься продавать ваш дом в Сене-и-Уазе? — спросила она, не оборачиваясь.

— Нет... А что? Он мне нравится. Иди, а то блинчики остынут.

Лиза утерла глаза носовым платочком, зажатым в кулаке, и села перед тарелкой с блинчиками.

— Превосходные,— заметила она.— А я думала, что слишком много воспоминаний... Я бы его у тебя купила.

— Воспоминания — они повсюду. Даже в воздухе. Однако нельзя же не дышать.

— Верно. Ты тоже воспоминание! От них не отделаешься. Я бы его у тебя купила.

Противная эта Лиза. Но Мадлена сдержалась и ответила:

— Я не хочу отделываться от воспоминаний. Хочу жить с ними.

Мари подала кофе. Все эти три женщины делали те самые жесты, что делают люди, когда обедают, когда им приносят кофе. Для того чтобы лучше представить себе всех трех, быть может, следует напомнить, какова комната, что обои здесь белые по белому, занавеси белые,

за окном Париж? Чтобы лучше представить себе их, надо ли описывать каждую безделушку, слоновую кость на полках и на камине, белизну пушистого ковра, лампы, серебристую подкладку абажуров? Надо ли повторять, что Режису приходилось работать в их белой комнате, напоминать еще раз, что Мадлена выселяла его отсюда, когда принимала гостей?.. Напоминать о смехе, которым гости встретили обстриженного подо льва пуделя? Говорить о Режисе? О том, что́ здесь от него осталось?

— А знаешь, эти связки бумаг на полу уродуют комнату, нельзя ли их куда-нибудь убрать? — сказала Лиза.

Мадлена покачала головой:

— Прежде надо с ними кончить. Ты же понимаешь, мне придется перевезти эти архивы в деревню. Хотя и там бумаг полно. Слава богу, хоть чердак большой.

— Ну, а потом?

— Что потом?

— Что ты будешь с этим делать?

— Ничего не буду! А что я, по-твоему, должна делать? Пока разбираем... Это работа нелегкая.

Надо ли говорить здесь о том, что думали они обе, запивая блинчики кофе? Или предоставить это воображению читателя? В реальной жизни мы не знаем, о чем думают люди, мы можем только вообразить это. И даже когда они говорят, о чем думают, они могут выразить словами лишь ничтожно малую часть того, что хотели сказать... Любое «нет», в сущности, не «нет», любое «да» — не полностью «да». «Вы убили этого человека?» — «Нет!» Это может означать: «Нет, я его не убивал. Но почему вы меня об этом спрашиваете? Мне ужасно страшно». Или: «Его смерть привела меня в такое отчаяние, что все прочее мне безразлично». Или: «Да, я его убил, но не признаюсь в убийстве». Не бывает чистого «нет» — оно всегда подается под неким соусом. А что делает романист? Это зависит от обстоятельств. И от эпохи. Уходит время, и вместе с ним уходят романы, которые не соответствуют мерке нового времени. Кстати, следовало бы проставлять в уголке книги ее масштабы, как это делается на архитектурном плане или на географической карте. Миллиметр вместо метра — бесконечно малое вместо бесконечно большого. Вот что позволило бы представить себе каждую описываемую вещь в натуральную величину. На планах и картах есть также условные обозначения: вода — синяя, леса — зеленые, граница — пунктиром... Универсальный язык. Все, вместе взятое, помогло бы нам представить пейзаж, написанный с птичьего полета, дать, к примеру, представление о пространстве и о том, что оно несет на своем горбу: континенты — дело рук природы или границы — дело рук человеческих. Но как кодируется время? Как расшифровать этот код? Часы — это всего лишь уловка человека... Кто-то из поэтов предложил взять за меру времени биение сердца. Человеческое сердце — маятник мира. Он ждал ее у вокзала в течение пяти тысяч двухсот тридцати трех ударов...

Мера времени в романе, который печатается кусками,— продолжение следует... продолжение следует... Он не должен иметь ни начала, ни конца, ни возможности быть измеренным. Обычно романист шествует в грубых своих сапожищах и из того, что происходит вокруг, выковыривает маленький кусочек чего-нибудь. Чего-нибудь, что существовало до́ нас, будет существовать после нас, что составляет часть целого. Даже смерть — и та ничего не останавливает. Скелет, материя, бывшая мозгом, прах — каково же продолжение всего этого? Не обидно ли, что, рождаясь, мы не знаем, продолжением чего являемся? После провала в яму наркоза «это» возвращается, после провала в могильную яму приходится все переучивать заново, тем более что вы — уже не вы...

— Значит, продавать не хочешь?

— Даже не думаю! Я не сентиментальна, не склонна к суевериям, но я купила дом на свой первый большой заработок в обойной фирме, ну и...

— Разве ты купила его на свои деньги? А я и не знала.

Лиза поднялась. Глаза у нее были растерянные.

— Мадлена, я никак не могу прийти в себя,— начала она.— Как ты можешь? Значит, ты его не любила? Но если даже ты его не любила... Тебе не страшно?

Мадлена отвернулась.

— Я не из трусих. В деревне я ночую совсем одна...

— Значит, если ты спишь не одна — это не потому, что боишься?

Только Лиза умела быть такой противной.

— Нет, не потому, что я боюсь. И при жизни Режиса я там часто спала одна.

— Ах, при жизни...— Лиза побледнела...— При жизни... При жизни... Ты слишком закармливаешь гостей. Если разрешишь, я прилягу на минутку... Но только не в спальне. Я не ты, мне он все время видится...

— Спальня... Там ничего не тронуто. Я сплю в своем кабинете. Ложись здесь. А я, извини, я вынуждена уйти.

Лиза растянулась на белой кушетке. Черная, такая огромная, что заняла всю кушетку, будто разлеглась лошадь. Мадлена быстро вышла из комнаты.

У нее было свидание с Бернаром на его холостяцкой квартире — в гарсоньерке. Гарсоньерка — странное слово, понятие, уже выброшенное на свалку. Место, где мужчина-холостяк или не холостяк принимал женщину, которая не была его женой, и принимал, чтобы заниматься с ней любовью. Было это в эпоху адюльтеров, когда дамы, идя на тайное свидание, надевали густую вуалетку. А теперь Мадлена шла к любовнику с поднятым забралом, и, хотя они занимались любовью в комнате Бернара, его студенческая комната от этого гарсоньеркой не становилась. Впрочем, они скоро переедут в деревню, в дом Мадлены, который Лиза хотела у нее купить. Они решили жить там: начался сезон охоты и архивы Режиса ждали на чердаке.

Тишина, даже тишина может быть совсем особой — отягощенной умолчаниями.

Вокруг дома Мадлены, одиноко стоявшего на самой вершине каменистого пригорка, царила тишина, и только время от времени она рушилась под порывами ветра. Странно все-таки: ветер взял себе в привычку играть своей силой, шириться, опадать, никогда по-настоящему не затихая. Да, он как огонь. Странная это была тишина — застывшая между двух взмахов помела, грозно вздымающего ветви, снег, песок... Ивы на дороге, круто подымающейся к дому, волочили по земле свои растрепанные пряди волос; там, повыше, сосны сгибались в дугу, ветки касались земли мохнатыми ладонями, кусты, переплетая свои тоненькие рыбьи скелетики, цеплялись друг за друга колючками. Вот мы и дождались зимы. Первой зимы после смерти Режиса. Первой зимы, когда они спят вместе.

Очевидно, на самой вершине пригорка стоял некогда феодальный замок, от которого не осталось ничего, кроме выщербленных временем укреплений, да при входе во владение Мадлены, без калитки и решеток, еще высилась средневековая башня, растерявшая половину своих камней. Какой-то норвежец в свое время приобрел этот каменистый пригорок и на месте бывшего замка построил деревянный дом — возможно, чтобы создать себе иллюзию родного края. Кругом были скалы и вид

необъятный, как море, но то, что в хорошую погоду вырисовывалось на горизонте, отделенное пятьюдесятью километрами суши, вполне могло быть тенью Парижа. Норвежец, великий путешественник и любитель флоры, посадил по всему пригорку разные породы деревьев, но департамент Сены-и-Уазы не признал ничего, кроме пиний, которые со временем стали мощными красавицами, колючего кустарника да папоротника. Вокруг дома царила чисто нордическая нагота. Одни только пинии, распускавшие над пригорком свои черные зонты, а еще выше — небо.

Чудовищный хаос, царивший в комнате, освещенной лишь пламенем камина, казался еще невообразимее из-за этого зловещего полумрака. Бернар поднялся с подушки, брошенной прямо на пол перед камином, и подошел к валявшимся в углу сапогам, из-под которых на паркет натекла струйка растаявшего снега. Одно ружье лежало поперек стола, другие стояли в козлах. По обе стороны широкого камина охапки дров покорно ждали сожжения. Бронзовый юноша с крылышками за спиной держал в руке факел, он был включен, этот факел, но лампочка горела тускло-красным светом — ток здесь был с норовом. Кресла, обитые одни — кожей, другие — тканью, стояли как попало, друг против друга, спинка к спинке, бок о бок, и на них валялись меховые вещи, непромокаемые плащи, одеяла — всё брошенное вперемежку. На столе чуть поблескивали стаканы и тарелки... Ковры лежали вкось и вкривь. Можно было подумать, что в доме живет целый табор, а не одна Мадлена с Бернаром, комната походила на охотничий павильон после облавы на волков или на медведя, на разбойничий притон, на склад мебели...

Теперь, когда Бернар попривык, он с каким-то мазохистским наслаждением принимал то, что ненавидел пуще всего на свете: беспорядок. Здесь не было и следа Режиса, здесь властвовала Мадлена.

— Никак не найду сигареты... А где моя куртка?

Мадлена представления не имела, где куртка, она глядела на тлевшие поленья, на пылающие угольья.

— Вот о чем я думаю...— проговорила она.— Думаю, что все будет как с Режисом.

Бернар позабыл о сигаретах, он стоял в темноте за спиной Мадлены. Вот оно! Он ждал этих слов с первого дня: она его непременно прогонит.

— О чем ты говоришь? Что я умру?

Они уже договорились до этого...

— Выслушай меня, Бернар...

Ей хотелось растолковать Бернару, что Режис никогда ее не любил, что она лишь ничтожной долей входила в то чувство, которое он именовал любовью; был Режис, была любовь, как таковая, и потом, где-то там — она. И он, Бернар, тоже не любит ее, как не любил ее Режис. Но вместо этого она неопределенно протянула:

— Все лишь видимость...

Бернар, стоявший за ее спиной, положил ей руки на плечи, встряхнул:

— Ты невыносимая! Просто невыносимая!

— Ну что ж!.. Ты не голоден?

— Это снежное молчание! — Он обхватил ладонями голову.— Именно невыносимая... Вот опять набегает волна! Ветер! Шторм!

Мадлена подняла голову:

— Как бы крышу не сорвало. Странная погода...

Они вышли из комнаты. В коридоре, на кухне все затянуто войлоком тепла. Мадлена ходила в брючках, в свитере, женского в ней только и было что длинные волосы, разбросанные по плечам. Оба жадно набросились на еду. Мадлена умела готовить, делала паштеты, печенье, суфле, и всегда ее стряпня удавалась на славу, хотя она ничего не отве-

шивала, не отмеривала, даже на часы не глядела. Она была настоящим Ларуссом * в кулинарии. Бернар начал было полнеть, но быстро потерял набранные килограммы — очень уж он мучился. В кухне, где стоял длинный деревянный белый стол, на котором готовила Мадлена, и маленький столик, за которым они ели, плавали ароматы: супа с салом, жареного лука, печенья с ванилью... За едой оба молчали. Бернар, чувствуя излишнюю сытость, совсем раскис... Нет, нельзя так, он не ляжет, пока не перепишет хоть несколько страниц работы Режиса о Людовике II Баварском. Даже сейчас — а уж он-то, кажется, привык — Бернар с трудом разбирал почерк Режиса, особенно под конец. Сегодня вечером он чувствовал себя усталым, Мадлена несколько часов подряд таскала его по лесам... А как он только что перепугался!.. Бернар знал, что после этого фазана, которого убил не он, зато он съел, он непременно заснет, а тут еще вино! И какое вино! Он встал и впустил Тома, который царапался в дверь,— огненно-рыжего сеттера с золотыми глазами, собственную свою собаку, единственное, чем он владел в этом доме.

И внезапно он увидел себя в родительской столовой, увидел белые руки своего отца-хирурга, тщательно уложенные волосы матери, лакея, бесшумно прислуживавшего за столом... Арлетта!

— Итак, что же? — спросила Мадлена.

Бернар с преувеличенным вниманием резал фазана: кто знает, а вдруг она умеет читать чужие мысли. Но она задумчиво проговорила:

— Посмотри, я так и знала, что обоями можно оклеивать даже кухню... Уже год держатся и все как новые.

Бернар жевал... Арлетта по-прежнему была с головой погружена в политику. Мадлена — та политикой не интересовалась, считала, что все это пустяки. Совсем как Режис. Пустяки, выдуманные людьми. Впрочем, это не по ее части, говорила она. А что тогда по ее? Обои? Почему бы и нет? Конечно обои. Бернар, как и Режис, не понимал страсти Мадлены к обоям — одними деньгами этого не объяснишь. И обои, и политику тоже выдумали люди, значит, если Мадлена желала иметь дело только со стихиями... Он спросил ее об этом за жареным фазаном и удивился ответу, ведь Мадлена в конце концов была просто ребенок.

— Но обои — это нечто само собой разумеющееся... Никакой ответственности я не несу! Я не пифия, которая всегда права... Ты опять будешь ночью разбирать бумаги Режиса?

— Да...

— Чудесно. А я пойду погуляю с собакой.

— По такому ветру? В темноте?

— Какой ветер? Пес, идем... Пес!

Том вскочил на лапы, поглядел на Бернара и поплелся за Мадленой.

Комната, где работал Бернар,— бывший кабинет Режиса — помещалась на втором этаже. Тут было еще теплее, чем внизу, ставни закрыты, занавеси задернуты, книжные полки, библиотечные шкафы с рядами папок окружали Бернара, ограждали его от ветра, снега... Он уселся перед огромным столом, где царил образцовый порядок, словно в издевку над Мадленой. «Режис!» — простонал Бернар и уткнулся лбом в сложенные на столе руки.

Когда Мадлена поднялась наверх в бархатной куртке Режиса, накинутой поверх ночной рубашки, Бернар мирно спал, уткнув голову в сложенные на столе руки. Он проснулся и первым делом сказал: «Опять ты надела эту куртку... На кого ты в ней похожа...» — И потянул за обшлаг, закрывавший Мадлене всю кисть руки...

* Пьер Ларусс (1817—1875) — французский литератор и энциклопедист, автор известного «Толкового словаря французского языка», систематически обновляемого и переиздающегося с тех пор каждые 2—3 года.

«Оставь... Это куртка Режиса, мне в ней тепло... Иди ложись. Ты же засыпаешь». Нет, он не желает ложиться, он будет работать, он уже выспался. Куртка Режиса, в которой Мадлене было так тепло, окончательно прогнала сон. Мадлена вышла и прикрыла за собой дверь.

IV

Образ Режиса Лаланда кристаллизуется

Нервы! Только нервы, и ничто другое. В его-то годы! У Бернара болела голова, все тело, подымалась температура, появились сердцебиения. Отец совсем растерялся, не знал, к какому врачу его направить, к специалистам по каким болезням. Ревмокардит? Расстройство кровообращения? Бернар ходил по докторам, его посылали на рентген, делали анализы и так ничего и не выяснили. Лекарства помогали от одного недомогания, но усиливали другое... Какая именно аллергия, ибо, бесспорно, в основе всего лежала аллергия. Или причина в позвоночнике — склонность к спондилезу, отложение солей, как у всех? Ему назначили гимнастику, чтобы укрепить спинной хребет, мускулы спины,— это ему-то, спортсмену, да у него и так все тело — сплошные мускулы, смешно... Когда начинались боли, он принимал аспирин, что вполне безвредно и снижает температуру. Отец потребовал, чтобы он переехал домой: надо же проследить, как реагирует организм Бернара на то или иное лечение. Ему назначали различные диеты. Словом, залечили окончательно. Болеть в двадцать три года — это просто стыд!

Однако он продолжал разбирать архивы Режиса. Что именно вело его, как только он вставал с постели, на одиннадцатый этаж дома возле ЮНЕСКО, преклонение перед Режисом или любовь к Мадлене? Из-за своих болезней он терял уйму времени: отец был знаменитый врач, и его коллеги изо всех сил лечили Бернара. Возможно, было бы гораздо лучше, если бы он просто, как все смертные, сходил в больницу, где ему посоветовали бы без дальних слов принимать аспирин, ведь не исключена возможность, что это просто осложнение после гриппа.

Труды Режиса с каждым днем приобретали в глазах Бернара все большее значение. Попадались страницы... страницы, где он прозревал вспышки гениальности. Поиски истины... Иной раз ему слышался как бы призыв к богу, который «еси на небесех», иной раз его буквально завораживал экстравагантный атеизм Режиса. Бернар был мальчик культурный, и в области культуры у него имелись пылкие пристрастия. Размах колебаний мысли Режиса давал ему сильнейшее интеллектуальное наслаждение. Он отнес рукопись Режиса к одному своему другу, профессору литературы в Сорбонне, неистовому клоделианцу, и профессор через несколько дней явился к Бернару, возбужденный, ликующий: он открыл нового Режиса — лидера католической литературы, ее теоретика. Бернар не мог опомниться от изумления: да, безусловно, можно считать и так, но ведь тут есть также и прямо противоположные высказывания, что же его друг намерен делать с этими противоположными высказываниями? Ах, да весь интерес этих работ именно в противоречиях, из которых явствует, что вера торжествует. Не понимаю... Они схватились, и это было ужасно увлекательно.

Через некоторое время Давэ — так звали профессора Сорбонны — привел к Бернару двух своих друзей; оба могли говорить только об одном — о Режисе Лаланде. Что касается текстов, то они уже знали их наизусть. Мать Бернара, измученная болезнями сына и его скверным видом, охотно согласилась предоставить для собрания большую гости-

ную, где сошлось примерно двадцать ученых мужей; была подана отличная закуска, и Бернар прочел вслух отрывок все из того же труда Режиса. Энтузиазм был единодушный, непритворный, и к концу вечера собравшиеся приняли решение любой ценой опубликовать эти страницы. А там видно будет. По части издания у всех собравшихся были весьма солидные возможности. Пришли также к решению, что труды Режиса Лаланда следует рассматривать как художественную литературу, а не как исторические исследования. Помимо всего прочего, это позволяло обойти учителя Режиса, того, что приглашал покойного в университет в качестве своего ассистента. Если вы помните, Режис Лаланд тогда отказался. Мадлена, которая старалась, чтобы ни один факт биографии Режиса не ускользнул от Бернара, столь преданного памяти покойного учителя, объяснила ему, почему отказ от этой чести не был такой уж великой заслугой со стороны Режиса: история интересовала его меньше всего. Он писал исторические труды, как ему заблагорассудится, по прихоти своей фантазии.

Когда Бернар сообщил Мадлене результаты публичного чтения перед избранным обществом, она, занятая своими ногтями, заметила:

— Вот как! Решили сделать из Режиса романиста? Что ж, неплохо придумано...

В общем-то она оставалась в стороне от всего, что Бернар предпринимал для увековечивания памяти Режиса. Каждую свободную от обоев минуту она проводила в деревне, предпочтительно одна.

Бернар, бледный — похоже, что он еще успел подрасти! — рассеянно крутил в пальцах очки и пытался втолковать Мадлене причины успеха Режиса. Лично он, работая над бумагами, все больше и больше влюбляется в них. Он просто околдован, впрочем, Мадлена сама это знает, она же видела, как он трудится над рукописями... Сначала классификация, потом трудности с почерком, с расшифровкой, но когда дело пошло на лад и он смог читать рукописи, по-настоящему читать, следить за развитием мысли... внутренней борьбой... муками Режиса, увидел, как тот на основании, казалось бы, одинаковых данных приходил к противоположным выводам... начинал искать ошибку...

— О чем ты говоришь?

Бернар осекся, надел очки: Мадлена — сегодня она выглядела золушкой, волосы небрежно заколоты на макушке — сидела босоногая в углу дивана на одиннадцатом этаже своей парижской квартиры, неправдоподобно тоненькая и внимательная. Рядом с ней стояла мисочка, и Мадлена тесно сжимала свои обтянутые старенькими брюками ноги, чтобы удержать на коленях маникюрные принадлежности.

— О твоем муже, Режисе.

— Понятно, но о каких проблемах?

— Есть бог или нет бога.

Мадлена сунула в рот палец, пососала его...

— Режис не интересовался богом.— Она чуть пришепетывала из-за этого пальца, потом вынула палец изо рта и внимательно осмотрела.— Откуда вы взяли бога? Режис был историком или, вернее, романистом, потому что верил столь же мало в историческую правду, как в правду небесную. Для него история — это роман. И я говорю тебе не в первый раз.. .

— Да, но я тебе никогда не говорил, что согласен с тобой.

Мадлена отвинтила пробочку от пузырька с лаком, вытащила кисточку, проверила ее на свет, сняла крохотное волоконце ваты...

— Послушай, Бернар... Вот я, например, мажу лаком ногти. Если мне удастся покрыть их с первого раза, если я их высушу и ни одного не смажу, я буду продолжать спорить с тобой и постараюсь тебя убедить в том, что ты неправ. А если лак смажется, я рассержусь и про-

гоню тебя. Лицо мира таким образом изменится. Вот это-то Режис называл неуловимыми историческими факторами.

Бернар поднялся, зашагал по комнате, потом остановился перед китайской безделушкой из слоновой кости — а может быть, просто кость, не слоновая? — что-то вроде бильбоке, где один резной шарик помещается внутри другого, тоже резного шарика побольше, тот — в шарике еще большего размера, и все они резные...

— Не притворяйся, пожалуйста, дурочкой!

— Ничуть я не притворяюсь,— прозвучал у него за спиной голос Мадлены.— Это Режис обучил меня игре в неуловимые факторы, изменяющие лицо мира. Те самые, которые нельзя предусмотреть. А если говорить о проблемах, то проблемой для него были женщины.

— До тебя?

— Да... А со мной у него была проблема женщины. Но до, во время и после был он. Было то, что он делал и думал. Из нас двоих я оказалась более верной...

— Мадлена! Ты, ты, бросившая его одного!..

— Верно... Так могло казаться.

Она продолжала ювелирную работу над ногтями. Бернар, чувствуя, что сейчас у него зверски заболит голова, опустился перед ней на колени. В конце концов эти боли, быть может, просто нервного происхождения. Мадлена сведет его с ума. Она воскликнула:

— Осторожнее! Лак!

Бернар поднялся с колен. Вечно она его оскорбляла, оскорбляла каждую минуту!

— Во всяком случае, милая, некоторые вещи находятся вне твоей компетенции...

— Какие?

— Например, философия.

— Только не философия Режиса... Если даже ты захочешь ограничить сферу моей компетенции областью обоев... И потом, ты мне надоел! Почему ты не пригласил меня к твоей матери, когда у вас было это собрание? Почему ты не устроил его у меня? Убирайся!

Ссора по всем правилам... В самом деле, почему? Он не сумел ответить на этот вопрос и ушел.

Оставшись одна, Мадлена дождалась, пока высохнет лак, потом свернулась калачиком в углу дивана, чтобы наплакаться вволю. Когда уже совсем стемнело, Мари обнаружила на диване все еще крепко спавшую Мадлену.

— Мари! — Мадлена проснулась, приподнялась и, рыдая, упала на грудь Мари.

— Мадам! Мадам! Что это с вами?

Мари прижимала головку Мадлены к своему плечу, головку этой ужасной мадам!

— Они хотят отнять у меня Режиса!

Мари попыталась понять. И поняла одно: она ошиблась насчет Мадлены. Пусть у мадам есть любовник, она все еще любит своего покойного супруга. Надо и ее тоже понять, дело молодое, а мосье заболел давно, задолго до смерти... Она же не дух бесплотный.

Мадлена вспомнила о своих ногтях: о чудо, вопреки всем передрягам, лак нигде не смазался. Хорошо, сейчас она пойдет и примет ванну. Она нежилась в ванне, ощущая счастье всем телом. Выйдя из ванны, она полюбовалась собой в зеркале и решила навести красоту для себя самой — хватит с нее мужчин. Она любила двоих, и оба уверяли, что любят ее. Как же тогда бывает, когда вас не любят? Она начесала волосы, надела туфли на гвоздиках и светлое платье без рукавов.

Пока суд да дело, я совсем забыла вам сказать, что снова пришла

весна. Время — оно эластично, как резина, в него можно запихать все, что угодно, когда ограничиваешься словом, не переходя к делу, а еще лучше — когда только воображаешь что-то. Если вы стремитесь идти кратчайшим путем, вас упрекают в схематизме, а если описываете все в мельчайших подробностях, тогда получается слишком длинно, в наши же дни роман не должен плестись еле-еле. Так или иначе, слово не трико, оно не может плотно облегать то, что хочешь высказать. Я уже писала здесь: слово остается слишком грубым материалом даже в руках виртуоза языка. В последнее время словом стали пользоваться как ракушками, перышками или спичками. Романы, таким образом, превращаются в открытки, в романы-сувениры о пляжах, о горе Сен-Мишель: это ручной труд, подходящий разве что для заключенных, и заниматься им можно только в порядке исключения. Получаются маленькие романы-вещи. И вовсе это не революционная система письма, а только фиоритуры, миниатюры... И тем не менее именно сейчас мы в преддверии некоего открытия... Роман не довольствуется тем, что течет параллельно событиям, он искусство — вымысел, предвосхищение реальности.

Слова, слова... Я на них в обиде. Подумать только, существуют же наивные люди, которые верят, что можно писать для вечности, пользуясь столь непрочным материалом! Они чувствуют себя великими именно в силу своей оторванности от жалких будней и, судя по всему, вовсе не подозревают, что им не дано ни одной, даже самой малюсенькой вечности. Сколько времени требуется слову, чтобы увянуть, состариться, умереть? Четверть века, три века, десять веков... Когда именно начинает отмирать язык, еще живой для отдельных эрудитов, благодаря которым ушедшие гении не только продолжают восхищать, но и сохраняют свое воздействие на последующие поколения? А что было праязыком до тех первых творцов языка, которые дошли до нас из мглы веков? Кто они были? Туман сгущается, окутывает горизонт за нашей спиной, становится непроницаемой завесой. Конец! Вечность! Да не смешите меня! Наша человеческая вечность по сравнению с чем-то иным — только мгновение... С иным? Так недолго дойти и до фантастики. Но я не собираюсь этого делать.

Мадлена была приглашена на коктейль к директрисе обойной фирмы, где она работала. Функции Мадлены были не очень определенные: она высказывала свое мнение о различных образцах, предлагаемых фирме, об их рисунке, качестве, садилась в самолет и летела в Бельгию или Бразилию заключать договоры, сделки; давала советы клиенткам, если только им по счастливой случайности удавалось застать ее в маленьком магазинчике, битком набитом багетами, с которых свисали образцы занавесей, подходящие к данным обоям, и столами, заваленными пухлыми альбомами с образцами этих обоев. Самые аппетитные, самые модные, самые последние образцы свисали во всем своем соблазне с потолка до пола, окруженные волнами ткани. Выбирать здесь обои было подлинной пыткой, и Мадлена казалась покупательницам как бы спасательным кругом.

Коктейль устроили на втором этаже, в зале, столь же обширном, сколь тесен был магазинчик. Приглашены были ближайшие сподвижники директрисы: рисовальщики, промышленники, влиятельные клиентки, способные составить рекламу фирме, те, у которых были собственные особняки, построенные еще в таком-то году для такого-то, и совсем юные парочки, готовившиеся въехать в квартиру на самом верхнем этаже нового дома, куда они намерены перебраться сразу же после свадьбы, назначенной на ближайшее число... знаменитый художник, не брезгавший рисунками для обоев, даже ставивший свою подпись под некоторыми образцами... антиквары, работавшие в контакте с фирмой... И все это было приправлено полудюжиной восхитительных девушек без

определенных занятий... Мадлена, как рыбка, скользнула в этот душистый аквариум, пробралась между длинными столами, уставленными разными вкусными вещами и питьем. Народу было столько, что ее появление заметили не сразу...

— Моя Мади! — мадам Верт, директриса, погладила ее по щечке.— Сегодня мы определенно в ударе! Филипп, взгляните же на нее. С этой очаровательной прической она выше нас всех на целую голову!

Филипп, склонившись к руке Мадлены, искал глазами ее взгляда... Play-boy * в наши дни, в былые времена — Дон-Жуан. Но порода playboys была не для Мадлены, ей нравились мужчины, которые до того любят женщин, что даже их боятся! Именно немыслимость, невозможность разожгли в ее душе этот огромный костер любви к покойному... У Режиса были столь твердо укоренившиеся принципы, что он, этот ловелас, просто не замечал своих учениц! То же самое и Бернар: и у него свои принципы. Для Мадлены любовь была чем-то чудовищно важным, и она оказалась таковой. Теперь она жила без любви, и не какому-то Филиппу, доступному, как печенье, дать ей любовь. Поэтому-то она могла сейчас целиком отдаться обоям и была самой ценной, самой незаменимой сотрудницей мадам Верт, той мадам Верт, которой буква «в» в начале фамилии и буква «т» в конце придавали что-то английское, и это, неизвестно почему, благоприятно сказывалось на делах.

Белокурый холмик на макушке Мадлены нельзя было не заметить, и вскоре она стала центром оживленного кружка, магнитом. Мадлена обстоятельно толковала о предстоящих свадьбах, квартирах, машинах, театральных декорациях и интерьерах, подводном плавании, водных лыжах, курорте Сен-Тропез, о новых брачных проектах кинозвезд и т. д. и т. п. Она не была ни цинична, ни высокомерна, она действительно обожала подводное плавание, считала, что А. действительно подходит З., что А. был ужасно несчастлив с Х., и то, что журнал «Синемонд» посвятил его горю целых две страницы, вряд ли его утешит... А квартира — это же так важно для жизни и т. д. и т. п. Мадлена все принимала близко к сердцу, и в итоге у нее была куча приятелей и приятельниц. Особенно после смерти Режиса: такая молоденькая вдова, такая молоденькая! Она улизнула, пройдя узеньким коридорчиком позади стола, а то ее непременно затащили бы куда-нибудь после коктейля.

V

«Дать почувствовать аромат»

Мадлене захотелось повидать свою крестную. В раннем детстве Мадлена думала, что «крестная» происходит от слова «крест», все равно как святая, и, вероятно, никого так не любила на свете, как свою крестную мать. Мадлена везде чувствовала себя как дома, но главным образом, пожалуй, в маленькой квартирке XIV округа, где жила ребенком, а потом школьницей.

Мать Мадлены, парижанка, работала сельской учительницей в Нивернэ и согрешила с одним женатым фермером. Рожать она вернулась в Париж, и крестная — старшая акушерка родильного дома — помогла Мадлене появиться на свет божий. Мать была так молода, так беспомощна, а малютка так трогательна, что крестная стала настоящей крестной, и, когда мать перевели на другое место и ей пришлось уехать, акушерка взяла Мадлену к себе. Жена фермера — отца Мадлены — умерла, и родители Мадлены смогли обвенчаться, но девочка все равно

* Повеса. *(англ.)*.

осталась у крестной. Только война заставила крестную отвезти девочку на ферму: дети должны есть досыта. Мадлене было тогда восемь лет. Она знала мать, которая время от времени приезжала в Париж посмотреть на дочку, но совершенно не знала отца, и за те пять лет, что провела на ферме, так и не узнала его, тем более что ее скоро угнали в Германию на принудительные работы. В тринадцать лет она вернулась к крестной в Париж — пора было поступать в лицей. Ей было пятнадцать, когда Режис Лаланд, учитель истории, появился на ее горизонте, и крестная пережила всю историю любви Мадлены, как свою собственную. Они ждали, когда Мадлене исполнится шестнадцать, чтобы можно было вступить в законный брак, что и произошло в 1948 году.

Крестная по-прежнему работала все в том же родильном доме, где Мадлена появилась на свет. Она принимала новорожденных, жила посреди криков страдания и первого кукарекания на заре жизни. После долгих лет работы крестная все еще не утратила к своему делу интереса и с прежним радушием встречала новых путешественников, входивших в жизнь. Гостеприимная она была хозяйка. «Уж лучше они, чем ваши трупы!» — обычно заявляла она сиделкам других отделений хирургической клиники, которые ругали родильное отделение, не могли выносить кривляния рожениц и их ревнивых восторгов по адресу своих младенцев, конечно, самых красивых на свете. Не говоря уже о папашах! «Ладно,— отвечала им крестная,— если вы предпочитаете присутствовать при агонии умирающего, значит, вы святые, а мне куда больше по душе наши сморщенные грибочки, наши сморчки. Я хоть знаю, откуда они явились и с кем я имею дело, ну, а вы — куда деваются ваши пациенты?» Она так привыкла к родам, что без малейшего стеснения рассказывала о них во всех подробностях своей маленькой крестнице. Мадлена знала всех женщин, которым помогала при родах крестная, и живо интересовалась каждой и тем, как все прошло, мальчик или девочка, какой вес, а при случае и отцом... Ей так хотелось бы посмотреть на обезболенные роды... Мадлена и крестная не стеснялись друг друга, Мадлена не имела от крестной тайн, и, пожалуй, только крестная, единственная на всем свете, могла влиять на Мадлену. Например, забота о чистоте тела и беспорядок, уничтожаемый лишь изредка, зато со страстью, это все шло от крестной. Крестная промывала свои дородные телеса, словно речь шла о хирургическом инструменте, но ей никогда не хватало времени убрать квартиру, и только по воскресеньям она бралась за уборку, зато делала все на совесть! У Мадлены не было причин вести себя так же, просто она подражала крестной.

Крестная уже ждала ее. Мадлена застыла в ее объятиях, уютных, как мягкое кресло. В добром старом нормандском буфете хранились разные лакомства для Мадлены; крестная отлично знала, что ее Лэн на коктейлях никогда ничего не ест. А здесь — свежие яйца, только нынче утром полученные с фермы, почти что сегодняшние, а также ситный хлеб.

— Ну, рассказывай...

Крестная пошла закрыть окно: их улица Раймона Лоссерана, некогда столь тихая, стала каким-то адом, хоть на ней разрешено только одностороннее движение — от заставы к центру.

— Бернар от меня ускользает. — Мадлена сообщила эту новость с набитым ртом.

— В жизни не поверю,— проговорила крестная, глядя на жующую Мадлену,— объяснись, пожалуйста. Впрочем, тебе-то что, ты же сама им не дорожишь.

— Да, но он что-то надумал... Вообрази только: выводит в знаменитости Режиса! Знаешь, он так долго работал над его архивами, что вдруг уверовал в гениальность Режиса. Читал его труды другим. И дру-

гие с ним согласились. А потом пошло, как снежный ком. Конечно, я не стану их опровергать, никто так не восхищается Режисом, как я.

— Ну и что же? Значит, ты счастлива.

— Ничего я не счастлива.

Она попыталась объяснить, втолковать крестной... Бернар создает некоего насквозь ложного Режиса, от начала до конца выдуманного. И главное, намерен им завладеть. Этот Режис, по словам Бернара,— дело мужское, пусть Мадлена не вмешивается, она просто не имеет на то права. Смешно! Раздул до невероятности книгу об Екатерине II... Но ведь крестная помнит, как Режис писал этот исторический труд!

Крестная прекрасно помнила. Они только-только поженились и приехали на каникулы на ферму к родителям Мадлены. Крестная приурочила к этому времени свой отпуск. Она, как сейчас, видела раскачивающуюся в гамаке Мадлену... Ее маленькая сестренка сидела тут же и рисовала... А мать полулежала в шезлонге... «Ученица Мадлена Карвель,— говорил Режис,— отвечайте урок об Екатерине Великой...» Мадлена рассказывала о самой Екатерине, об ее любовниках, об ее политике, рассказывала все, что приходило в голову. Это была их любимая игра. Стояла прекрасная теплая погода... А потом Режис опубликовал выдумки Мадлены как научное исследование о годах царствования императрицы всея Руси!.. Просто забавлялся. Он любил розыгрыши, фокусы и трюки, любил мистификацию. Это же всем известно.

— Так и объясни Бернару,— посоветовала крестная.

— Он мне не верит. Он считает, что я выдумываю, просто чтобы похвастаться. Не верит, что Режис мог так извращенно мыслить. Ему не понять, как человек, подобный Режису, мог забавы ради навязывать мои выдумки историкам. Ему не понять, что Режис хотел этим доказать, что вся их История — сплошной вздор. Когда книга вышла, вокруг нее поднялись было споры, но, в общем, психологические мотивы вполне могли объяснять кое-какие факты, не поддающиеся проверке. Словом, никто не кричал «караул».

Обе рассмеялись, вспомнив, что было с Режисом, когда он получил от одного из своих коллег письмо, в котором тот поздравлял его с книгой... Режис пустился танцевать жигу, выкрикивая: «За это я обожаю тебя еще сильнее, еще сильнее, моя Лонлэн!»

— Он обожал меня *за это,*— сказала Мадлена, и из глаз ее брызнули слезы.— Ты, ты одна знаешь... Я никому не могу объяснить. Ему даже удалось убить мою любовь, а ведь один бог знает...

— Бог и я.

Крестная поднялась, принесла носовой платок. У Мадлены никогда не было при себе носовых платков, она вечно теряла свои красивые вышитые платочки.

— Нельзя жить с «личностью». Режис был постоянно не со мной, постоянно в себе самом. Однако он знал, что нас двое и только двое, раз именно меня он просил достать морфий. Ни своего хирурга не попросил, ни Бернара, ни старину Жана, лучшего своего друга... А меня. Я думала только о нем. Взяла на себя эту тяжесть и должна тащить ее всю жизнь. Это вцепилось в меня, как летучая мышь в волосы, и ничего не поделаешь, тут уж не волосы надо резать, тут уж самую голову рубить надо, если хочешь избавиться от летучей мыши. Никогда бы я не подумала, что люди будут... Что я услышу об этом со стороны...

Крестная встревожилась:

— О чем услышишь со стороны?

— Да так... Разные истории! Будто я его убила... А ведь в меня вцепилась летучая мышь... ради него, потому что он больше не мог терпеть... Весь этот ужас!

Теперь, когда они обе замолчали, в окна вползло глухое ворчание улицы и заполнило всю квартиру.

Нет, вовсе не обязательно пересказывать слово в слово все, что они говорили друг другу по тому или иному поводу. Повторять, что говорят между собою люди. Важно другое: сказать именно то, что нужно, «дать вам почувствовать аромат». Прелестное выражение, заимствованное у бродяг и полицейских: дать понять, осветить загадочное событие, указать след, объяснить, что к чему,— словом, этот «аромат» передать. Для того чтобы дать вам понять аромат развиваемой здесь главной мысли — о нестойкости любой исторической истины,— понадобилось бы выбрать из разговора этих двух женщин лишь то, что вас насторожило бы. Так в театре актер, когда по ходу пьесы ему следует звонить по телефону, не будет утруждать себя и семь раз крутить диск... когда ему надо написать записку, он не будет выводить букву за буквой... когда он выходит со свечой, сцена освещена аджиорно... Знаки, символы, условности и поводы. Здесь для полной реальности (поскольку я писатель-реалист) я выбрала грохот, подымающийся с улицы Раймона Лоссерана, улицы с односторонним движением. Поскольку любой роман — роман исторический, будущий читатель узнает, что в шестидесятых годах движение по этой улице от заставы Ванв к центру Парижа причиняло жителям массу неудобств. Откровенно говоря, это незначительное само по себе обстоятельство отнюдь меня не интересует, я выбрала его лишь за литературные качества, как средство, помогающее описать молчание двух женщин. Как вполне реальный предмет среди нарисованных декораций. Ничего общего не имеющий с подлинностью ванны Марата в музее Гревэн, Марата из папье-маше и с нарисованной кровью. Ничего общего не имеющий с персонажами, написанными на плафонах замков короля Людовика II Баварского, где рука, нога, кусок алебастровой одежды выходят прямо из росписи и тем самым материализуются. Ничего общего с бутафорией. Но сейчас не время рассуждать об этом, коль скоро Мадлена и крестная снова заговорили.

— И еще одно,— сказала Мадлена,— Бернар и его друзья обнаружили у Режиса внутренний конфликт: есть бог или его нет.

— Шутишь! Куда они клонят, эти ученые мужи?

Режис — и вдруг верующий! Этот престидижитатор, этот трюкач! Мадлена — единственное божество во всей его вселенной! Да он язычник!.. И вопреки своей страсти к розыгрышам, иногда сбивающим с толку, этот человек был открытой книгой. То обстоятельство, что на некоторых страницах этой книги буквы были неразборчивы, могло огорчать лишь его жену, которая пыталась прочесть всю книгу целиком. Но другие-то, что о нем знали другие? Где они нашли место для конфликта?

— Ох, Лэн, всегда находят то, что ищут, находят то, что у них самих на уме... Бог!.. Почему бог?

— Потому что эти оловянные солдатики не способны найти ничего другого.

— По-моему, врачи, скажем, хотя они тоже не гении, сумели бы на их месте найти десятки проблем и конфликтов... Есть над чем подумать, вопросов уйма, обширных, как мир. А они — бог!..

— Крестная, мне ужасно досадно, что они выдумывают какого-то Режиса Лаланда, который никогда не существовал.

— Он-то, конечно, был бы в восторге, вот бы он посмеялся...

— Помнишь? Словно жеребенок...

Но не смех Режиса, а грохот улицы сотрясал стены... «Можно, я все-таки открою окно? Душно... Так славно из окна тянет свежемолотым кофе...» Да, запах был назойливый и оттеснял все запахи весны, хотя на улице Раймона Лоссерана насчет запахов весны вообще слабовато. В сущности, жить здесь, напротив кофейного магазина, уж не так плохо.

Может, она переночует? «Нет, лучше вернусь, если Бернар позвонит, он вообразит бог знает что».— «А ты знаешь, он все-таки болен...» — «Надоел он мне, слышишь, надоел! Он ни о чем другом не может говорить, как об анализах своей мочи и о гениальности Режиса... Не знаю, откуда это у него, почему он только об этом и думает. Даже заболеть не сумел какой-нибудь определенной, понятной болезнью... Вот увидишь, он еще мне подставит ножку. Спокойной ночи, крестная!»

Мадлена замерла в объятиях крестной, погладила ее мягкие пухлые щеки, ее жесткие волосы, круглые плечи. Потом вышла на улицу Раймона Лоссерана, где машины уже не текли сплошной грохочущей металлической магмой, и запах свежемолотого кофе соизволил чуточку проводить Мадлену.

Машину она оставила на авеню Мэн. Девять часов... Нервы Парижа успокоились, и даже здесь была весна. Небо, готовясь к ночи, уже почти потухло. Возможно, соберется дождь. Мадлена, сидя за рулем, колебалась не больше минуты и решительно повернула к заставе: так хорошо будет в их деревенском доме среди сосен; ее, как галлюцинации, преследовали запахи.

В этот час шоссе было пустынно, и Мадлена быстро добралась до дома, за минуту до дождя, сочного майского дождя, с рычанием грома и вспышками молний. Въезд в сад не был ничем обозначен, только перед средневековой башней дорога круто поворачивала и прямо вела к гаражу с никогда не закрывавшейся дверью. Теперь оставалось добежать до дома. Мадлена насквозь промокла. Ночная мгла, колыхавшаяся от сотрясения небес, неистовствовавшие деревья, дождь, низвергавшийся каскадами... Мадлена скинула туфли на гвоздиках, сняла чулки, платье... В таком виде она ничем не рискует, разве что наколет голую пятку о сосновые иглы или ударится о камень. Она бросилась бежать. Мох на камнях, круглых, словно выступавшие из земли огромные колена, ноздреватые кучи сосновых иголок и лишайника, теплые доски крыльца... Крыша террасы защитила ее от дождя, и она собиралась уже открыть дверь, как вдруг заметила, что в кухне горит свет... Был одиннадцатый час вечера... эта растяпа Дениза, приходящая служанка, конечно, забыла потушить электричество. Значит, свет горит целую неделю, потому что Дениза приходила убирать дом сразу же после их отъезда... Все эти соображения пронеслись в голове Мадлены, пока она, мягко ступая босыми ногами, шла к кухонному окну. В кухне за большим белым деревянным столом сидел старый усатый бродяга и с явным наслаждением прихлебывал вино. Полуголая, мокрая Мадлена на цыпочках вошла в дом, неслышно закрыла за собой дверь, включила свет: в ванной было все, что требовалось,— резиновые сапоги, плащи... Она вытерла мокрое тело, накинула плащ и пошла к бродяге.

— Черт! — ругнулся он.— А я-то думал, что здесь никого нету. Проходил мимо, а дождь как зарядит, как зарядит...

— Здесь мимо не проходят, отсюда дороги нет.

Старик не поднялся с места и продолжал сосредоточенно жевать: еще до появления Мадлены он подцепил на вилку сардинку и теперь поднес ее ко рту.

— А как вы сюда попали?

— Дениза вешает ключ на гвоздик под окном.

— И часто вы наносите мне визиты?

Старик хмыкнул, утер рот рукавом. Руки у него были заскорузлые, похожие на панцирь черепахи, пальцы шевелились с трудом.

— Ладно,— сказала Мадлена.— Гроза сейчас кончится. Можете идти. Налейте-ка мне вина.

Старик наклонил над стаканом литровую бутылку.

— Это мое собственное вино, угощайтесь... У вас я только консервы взял. И хлеб тоже мой.

Мадлена зевнула. Бродяга тоже зевнул. Она подошла к двери, открыла ее... На небе высыпали все звезды до одной. «Дождь прошел, можете уходить...» Старик собрал свои пожитки, завернул бутылку в старую газету, сунул ее в карман. Руки у него тряслись, движения были неуклюжие, медленные. «Поторапливайтесь-ка, а ну...»

Мадлена заперла за бродягой дверь и поднялась на второй этаж. Волосы не просохли... по спине прошла дрожь. Еще схватишь из-за этого старика насморк... В спальне раздался пронзительный звонок. Нет, они ее наверняка уморят! Бернар... Ясно, он! «Бернар, говори скорее, я вся промокла, мне нужно поскорее раздеться, выпить чего-нибудь покрепче и лечь в постель... Да нет же, я хочу спать, а ты приедешь по такой погоде в лучшем случае в половине первого... Нет, прошу тебя!» Она яростно швырнула трубку.

Постель была холодная, сырая... Мадлена поднялась, надела шерстяной свитер, пижамные штаны... Скоро станет лучше. Вот и стало хорошо, очень, очень хорошо, она теперь согрелась, а в открытые окна вливались все те же влажные запахи, ради которых она проехала шестьдесят километров. Надо было бы снять с постели покрывало, тяжелое штофное покрывало, так было бы еще лучше. Этот старик... Мадлена рассердилась, потом рассмеялась одна, в темноте... Прямо кино! Она уже засыпала, радуясь, что кругом сухо и тепло, как вдруг вспомнила про звонок Бернара... Просто мелкий предатель со всей своей возней вокруг Режиса, мелкий предатель, вот он кто. Она начала напряженно думать о Режисе... Вспомнила его голос, вспомнила, как он произносил слово «предвечный», будто хотел сказать просто «старик». Представила себе его в постели рядом с собой. Да, он любил повторять, что человек взвалил на бога понятие вечности, что ему достаточно назвать бога предвечным и сразу становится легче — будто сбросил груз непостижимого. Постоянная человеческая лень... «Мадлена, моя Лонлэн...» Она так ясно представила себе его голос, взгляд фаянсово-синих глаз, манеру сбрасывать разом обе ночные туфли, подкидывая их высоко в воздух, что с головой забилась под одеяло и заскулила, как щенок. Режис пользовался богом лишь для того, чтобы полнее изобразить человека, это была, так сказать, лишь метафора, но Бернар казался столь убежденным в своих выводах, что она решила проверить, кто из них прав. В действительности этот вопрос никогда и не ставился, бог не интересовал Режиса, он говорил о нем несерьезно. Вот людьми он интересовался, несчастными людьми, зажатыми в тисках мифического прошлого и мифического будущего, в тисках предыстории и постистории. По мере того как человек продвигается все дальше во времени, его история становится все длиннее, предыстория отступает, стушевывается, застывает как следы преступления; зато постистория удаляется, ибо человек ныне видит, предвидит дальше и оттесняет неведомое на более далекие дистанции. Но каков бы ни был отрезок познанной истории, он всегда о двух концах — и спереди, и сзади непознаваемое, бесконечность. Нет, никогда в рассуждениях Режиса не было речи о боге, по крайней мере, когда он шутливо рассуждал специально для Мадлены, для ее «маленьких ручек», слишком маленьких, чтобы взять октаву. Говорил он о круге и о шаре, о человеке, который кружит по кругу. Если бы человек не обнаруживал время от времени одних и тех же пейзажей, одних и тех же ориентиров, не находил бы нигде ни конца, ни начала, он оказался бы в бесконечности. «Впрочем,— говорил Режис,— величайший прогресс человека заключался бы в том, чтобы оставаться в своих пределах. Если бы он просто обрабатывал собственный, наглухо обнесенный забором надел, он добился бы неслыханной отдачи. Я не осуждаю величие ума,— говорил Режис,— даже человек примитив-

ный любопытствует, ищет. Любопытство — вот что лежит в основе любой человеческой деятельности...» Нет, не оставалось места для бога в рассуждениях Режиса, «предвечный» он писал с маленькой, а не с заглавной буквы. Мадлене стало совсем тепло. Странно все-таки, почему это все заинтересовались писаниями Режиса, ведь сам он относился к ним довольно бесцеремонно... А тут в них обнаружили вдруг и бога и гениальность. В свое время она одна считала его гениальным. Тогда, когда любила пылко и исступленно все, что исходило от Режиса, что было Режисом: его руку, походку, звук его голоса... когда, как святыню, хранила окурки, остававшиеся в пепельнице, и не делала исключения для его трудов. Но вот, шутки ради, он подписал своим именем Режис Лаланд ее выдумки... Мадлена не смеялась с ним вместе. Это стало началом конца... Выдать ее импровизации насчет Екатерины II за научный труд... А она так благоговейно относилась к его писаниям. Он сам всегда все разрушал. Когда в начале их любви она буквально теряла голову от восторженного обожания, он похлопывал ее по плечу, чтобы привести в себя, смотрел на нее с улыбочкой... и до сих пор ее жжет стыд, что она не умела сдерживаться перед ним. Она научилась владеть собой, скрывала то, что Режис называл ее «порывами». Он разрушил все, даже физическую любовь. Жить в одной скорлупе и оставаться двумя, двумя не слившимися воедино ядрышками. А она-то думала, что можно слиться воедино, но Режис похлопывал ее по плечу, ей становилось стыдно, и она решила скрывать свои чувства. Скрывала до тех пор, пока не растеряла. А Режис, он был непроницаем. Он разрушал все, хлопая ее по плечу,— опомнитесь, мадам! С тех пор и она поднимала к нему безмятежно спокойное лицо и тоже стала непроницаемой, и она тоже. В те времена, когда она так любила его, Режис был для нее сверхчеловеком, а возможно, глаза любви проницательнее, чем глаза, затуманенные печалью, злобой, разочарованием? Ведь обнаружили же в нем чужие люди, ученые, эксперты черты гениальности. Она первая их заметила, а потом перестала придавать этому значение... Но что бы там ни было, никогда она не видела, не ощущала в том, что писал или говорил Режис, присутствия бога. Правильно выразилась крестная: «Что ищут, то и находят». Одержимые... Мадлена положила руку на подушку, уткнулась щекой в ладонь и заснула.

VI

Режис Лаланд выходит в люди

Сколько времени прошло с того дня, когда у Бернара собрались ревностные почитатели Режиса Лаланда? Сколько могло потребоваться времени, чтобы из никому не известного человека сделать писателя, которым восхищались, о котором спорили, которого комментировали? Теперь Режис вот-вот будет причислен к лику великих. Это могло измеряться месяцами или годами, количеством статей и радиопередач, или количеством посвященных Лаланду трудов, или количеством вдруг откуда-то взявшихся ближайших друзей, припоминавших высказывания великого человека, его афоризмы, полные глубочайшего смысла и юмора. Или время надо датировать числом женщин, которых он любил до безумия? В конце концов проще всего пользоваться принятыми мерами времени, как пользуются монетой или банковскими билетами для покупки вещей. Прямой обмен вышел из моды.

Друг Режиса, его старина Жан, тот самый, что был с ним в лицее, в полку, в институте, время от времени заглядывал к Мадлене, чтобы

поговорить с ней о внезапной славе Режиса и о неожиданном повороте этой славы. Близких людей у Режиса было немного, и почти все они под давлением общественного мнения приняли установившуюся точку зрения. К примеру, Лиза с мужем; а вот Жан — тот был возмущен, ошеломлен и полон решимости оспаривать истинный образ Режиса и смысл его писаний. «Не бог предел человека, а заключенная в самом человеке вселенная»,— твердил он. Жан забыл свою былую неприязнь к Мадлене, совместная борьба за духовное наследие Режиса сделала то, чего не смогли сделать восемь лет частых встреч: между ними возникло нечто вроде родства, какой-то семейной близости. Только они двое были подлинной семьей Режиса, единственными свидетелями его жизни, его чувств, мыслей. Оба они знали, кого и что он любил или ненавидел, знали его литературные и гастрономические вкусы, знали, над чем он смеялся своим похожим на ржание жеребенка смехом, знали, что ему докучало и что могло его тронуть. Оба они знали также, чем обязан Режис Мадлене, хотя теперь дело было не в придуманных ею вариациях на тему о русской императрице. Но Жан признавал, что с появлением Мадлены в жизни Режиса между ними начался разговор, в котором он, Жан, не принимал участия и прервать который смогла лишь смерть... Вот они сидят вдвоем в квартире на одиннадцатом этаже, в большой комнате без Режиса, наперегонки стараясь вспомнить, что здесь говорилось. Мадлена — та утверждала, что между ней и Режисом никогда не было разговора, то есть диалога; что Режис не способен был вести диалог; он обращался к ней, а может быть, и не к ней, но не ждал ее реплик и не слушал их, если она отвечала; он произносил монологи, даже хуже — говорил сам с собой и для себя самого. Ей, Мадлене, случалось застичь его во время такого монолога, но Режис тут же умолкал и даже, казалось, был недоволен, что его застали врасплох. Этот человек, как будто весь нараспашку, так братски ко всем расположенный, на самом деле был скрытным и замкнутым.

— Вот этого-то и не следует говорить тем господам! Они и сейчас не прислушиваются к вашим суждениям о Режисе, а что же будет тогда? Впрочем, со мной Режис никогда не был замкнутым, от меня у него тайн не было.

— Режис,— объясняла Мадлена,— был похож на резные китайские бильбоке, один шарик в другом, непонятно даже, как их ухитряются туда засунуть... Вы, Жан, видели только самый большой шар, а я — я достаточно хорошо знала Режиса и потому понимала, что я его не знаю. Вы — вы были на первой стадии познания. А я так хорошо изучила Режиса, что сознавала свое невежество. Бывали же великие ученые, которые, испугавшись непознаваемого, обращались к богу. А я отказалась от познания Режиса.

Курчавый, чуть лысеющий, чуть араб, классический тип «ближайшего» друга, Жан сразу же почувствовал к Мадлене былую неприязнь. Что она о себе воображает!.. Она не сидела в течение нескольких лет на одной парте с Режисом, не перелезала с ним вместе через забор казармы, не ходила с ним вместе в бордель, не училась с ним в институте, не была с ним вместе ни на фронте, ни в Сопротивлении... Правда, на этом и кончалась совместная жизнь Режиса и Жана — эстафету переняла Мадлена. И не по вине Мадлены Жана назначили преподавателем в провинциальный лицей; Жан приезжал в Париж так часто, как мог,— другими словами, приезжал редко. Но потом, когда его перевели в Шартр, недалеко от Парижа, ничего не изменилось. Опять-таки в этом не было вины Мадлены, однако он — ревнивый и несправедливый — обвинял ее. Теперь он находил, что, несмотря на тысячу и один недостаток, Мадлена отнюдь не заурядная женщина, хотя при жизни Режиса с трудом выносил ее присутствие. Она это знала и торопилась оставить их, Жана

и Режиса, вдвоем, и тогда Жан злился на нее — зачем уходит? — так тревожно звучал голос Режиса: «Куда ты, Лэн? Не уходи...» А что касается смерти Режиса, этот чудовищный год мук, страданий, потом морфий, самоубийство... тут она права. Возможно, он лично не посмел бы. Это любовь придала ей мужества. Жан не мог себе представить, что Мадлена уже не любила Режиса.

— Нет,— сказала Мадлена,— я его разлюбила. Но мы были как два пальца на одной руке. И он для меня сделал бы то же самое. С тех пор как ему перерезали нерв и нога перестала действовать, а он продолжал мучиться... Не осталось никакой надежды, это было необратимо... С тех пор я поняла...

Значит, вот как у них все произошло. Она его разлюбила... С каких пор? Режис, должно быть, страдал от этого, как от своего нерва, нет, сильнее... Где гнездится такое страдание? Какой нерв надо перерезать и все-таки не выздороветь?

Мадлена смотрела на Жана, старавшегося подавить закипавший гнев,— он обезумел от ярости, как тогда, в день похорон своего друга Режиса, не хотел смиряться перед силами природы. Мадлена была силой природы.

— Когда речь идет о супружеской чете, трудно установить, кто прав, кто виноват,— осторожно проговорила она.— Это дело темное, как чужая душа. Не судите, прошу вас, тут посторонний всегда ошибется.

— Вы колдунья, Мадлена. Режис мне это не раз говорил.

Мадлена подумала, что в данном случае вовсе не требуется быть колдуньей, чтобы угадать чувства Жана. Самая обычная реакция. Особенно с тех пор, как из Режиса сделали знаменитость. Про нее охотно говорили, что она тысячу раз виновата перед Режисом, что она его не любила, никогда его не любила, что он был с ней несчастлив. Слава богу, пока еще не говорят, что из-за нее он заболел ишиасом, но уже поговаривают, что она его убила...

Жан молчал. Если рассматривать с этой точки зрения... Режис тоже не был святым, отнюдь не был. Самый отъявленный донжуан из всех, кого он только знал. Однако после появления Мадлены...

— Нет,— сказала Мадлена,— это первое, что приходит в голову. Нет, насколько я знаю, он мне не изменял. Дело не в этом. Я хотела, чтобы он со мной говорил. И он со мной, конечно, говорил, но не так, как бы мне хотелось.

Она была не причесана, не намазана, в старых обтрепанных брючках. Глядя на нее, ни за что не поверишь, что ей уже... Сколько же ей? Да нет, но все-таки... Она училась у Режиса в 1947—1948 годах... тогда ей еще не было шестнадцати, да, да, не было! Сейчас 1958 год, значит, ей двадцать шесть... Восемь лет... они прожили вместе целых восемь лет! Теперь у нее роман с Бернаром Плессом, сыном знаменитого хирурга Плесса. Жан всегда терпеть не мог этого Бернара Плесса.

— Мадлена,— проговорил он,— не стойте у перил, мне страшно!

Мадлена улыбнулась и вошла в большую белую комнату.

— Я все здесь устрою иначе.— Мадлена опустилась в белое кресло.— Сейчас появились новые обои, просто прелесть...

— Вы по-прежнему занимаетесь обоями?

— Мне хотелось собрать у себя людей,— проговорила она.— Помимо Бернара. Надеюсь, он этому помешать не может...

— Тех же самых? Да не придут они! А если придут, так утопят вас в пучине философских терминов, лишь бы доказать, что вы ровно ничего не понимаете...

— Но ведь вы тоже будете здесь...

— Да, конечно, я мог бы прийти...

Мадлена, забившись в глубокое кресло, подняла колени, обвила их руками, прижалась щекой к коленке... Выгнув спину, она свернулась в клубочек — не найти ни начала, ни конца... Жан с сигаретой, прилипшей к углу рта, глядел на нее и размышлял... Она была женой Режиса.

— Очень уж вы худенькая, Мадлена... Вы всегда такая были? Вы не больны?

— Да нет! Я чувствую себя, как всегда, хорошо, я всегда себя хорошо чувствую... Журналисты из радио хотят взять у меня интервью о Режисе... А один американец, человек, говорят, вполне серьезный, пишет о Режисе книгу... Он тоже хочет меня видеть. Жан! — Мадлена выпрямилась, забросила руки на спинку кресла, вытянула ноги, закинула голову и спросила:— Что же я должна делать? Что бы я ни говорила, они все переиначат по-своему. С какой целью? Почему они всегда все рассказывают не так?

— Вы же знаете, чего стоят показания свидетелей. Вы жена Режиса. Что бы Режис ни писал, он проводил одну и ту же мысль — автор имеет право говорить в историческом труде все, что ему заблагорассудится, коль скоро в конечном счете все — ложь...

Возможно, оба, каждый про себя, услышали похожий на ржание смех Режиса...

— То, что Режис сам стал аргументом в пользу своих идей, в этом есть что-то страшное и успокоительное. Мадлена, сядьте по-человечески, а то у меня даже мускулы заныли.

Мадлена села, выпрямившись, как школьница, положив ладошки на стиснутые колени.

— Так ничего? Говорят, что труды Режиса Лаланда — образец интеллектуальной честности. Если под этим подразумевается, что ему было наплевать на все и что это сразу видно, тогда я спорить не буду. Значит, позвать их или нет?

— Кого «их»?

— Ну этих самых, из кружка по изучению творчества Режиса Лаланда. Это первооткрыватели, они его открыли.

Жан стряхнул с губы потухший окурок.

— Надо хорошенько подготовиться... Мне пришла в голову одна мысль... Я связан с группой молодых поэтов. Что, если их науськать на тех? Чуточку ие-иеисты... А чем они хуже дадаистов? У них есть чувство юмора.

Мадлена была в нерешительности, она побаивалась занудливого студенческого острословия, впрочем, и Режис этого тоже недолюбливал... То есть как? Это он-то недолюбливал? Ну, конечно... Я хочу этим сказать, что он ненавидел все пошлое. Его «занудства» были подлинными произведениями искусства...

— Но ведь они не студенты-медики, а поэты! Они обнаружат у Режиса попытку ужиться с непознаваемым, а это может их соблазнить.

— Вы думаете, они способны понять, что Режис был не скептиком, а реалистом? Он насмехался над материалистами, потому что был реалистом... Обычно материалисты воображают, что материя у них в руках, считают, что это нечто прочное, незыблемое, из чего можно построить фундамент. Режис был реалист, он знал, что материя — вещь нестойкая, что завтра она будет иной. Вот уж тупицы!

— Да, пожалуй! Думаю, что можно напустить наших молодых поэтов на педагогов и чартистов. Сейчас посмотрим.

Жан вытащил записную книжку. Выписал из нее несколько фамилий и адресов. Следовало бы послать этим молодым людям книги Режиса, возможно, они его еще не читали. Жан им напишет, объяснит, а потом пригласит к Мадлене... Для начала троих или четверых...

VII

Режис Лаланд и молодые поэты

На Мадлене были блузка и шотландская юбка в складку. Она казалась им ровесницей, и если что и смущало их, так это ее ребяческий вид, девчоночья хрупкость. А они представляли себе мадам Лаланд совсем другой, уже на возрасте, причесанной на прямой пробор... жемчужное ожерелье в несколько рядов... Все расселись в креслах и на обтянутом белой кожей диване. Для начала выпили виски, поговорили о том о сем. Беседа не клеилась. Мадлена в своей пестрой юбке, похожей на венчик цветка, забилась в кресло и упорно молчала. Жан выжидал. Никто разговора не начал, поэтому он сказал: это, конеччо, очень мило, что они пришли, но Мадлена, мадам Лаланд, пригласила их для того, чтобы услышать их мнение о творчестве ее мужа...

— Режиса Лаланда,— поправил один из молодых людей, курносый, в узких брюках и такой тощий, будто обедал он через два дня на третий.

— О творчестве любовника Мадлены? Это тебе подходит?

Тот, кому был адресован этот вопрос, ничего не ответил и только поморщился. Весьма корректно одетый мальчик, с запавшими глазами и выступающей верхней челюстью, улыбнулся до ушей.

— Не обращайте внимания — это бунтарь столетней давности. Застыл на вольнодумстве... Мы пришли к Мадлене Лаланд, жене Режиса Лаланда...

Третий, самый хорошенький из троих, очень белокурый, невысокий, с синевой под глазами, небольшие, изящно обутые ноги, холеные руки, заговорил по-другому:

— Большое спасибо, мадам, за книги... Видно, Жан о нас самого невысокого мнения... Как это мы могли не знать Лаланда? Напротив, он нас всегда чрезвычайно интересовал.

— Объяснись, Шарль,— потребовал Жан.

Шарль пояснил.

— Лаланд,— начал он,— выразил чувство, знакомое и нам троим и всем прочим: мучительное ощущение мизерности человеческих масштабов. Мы непрерывно — и в поэзии и в повседневной жизни — бьемся с несоизмеримостью между человеком и вселенной, а если угодно, между человеком и бесконечностью... О чем бы ни писал Лаланд, он неизменно возвращается к смерти. Он постоянно так или иначе старается напомнить нам следующее: пусть люди делают открытия, изобретают, пусть переходят от бронзового к атомному веку, все равно дальнейшее происходит в их отсутствие, и волей-неволей им приходится передавать эстафету следующему... А самое главное, и цепи-то настоящей не получается, отдельные звенья рвутся.

У Шарля был приятный теноровый голос. Лео — тот, худой, курносый — налил себе виски, а теперь заговорил Клод — корректно одетый юноша, причем дикция его оказалась столь же корректной, как и его одежда.

— Смерть — да... Но если у Режиса Лаланда и чувствуется отчаяние, то оно сродни «Смейся, паяц». Исполнив эту арию, он уходит за кулисы и уплетает там за обе щеки, хохоча над умилившимся зрителем. Когда я прочел «Во тьме времен», я всю ночь шатался по Парижу и посмеивался про себя.

Тощий Лео со стуком поставил стакан на стол...

— Так Лаланда не читают. Вы, должно быть, читали его вниз головой или глядя в зеркало или в телескоп. С тех пор как я прочел Лалан-

да, я лично представляю себе земной шар опутанным сетью мыслей и ослепительно ярких ощущений, блестящих открытий... Все это накручено на землю наподобие елочной канители, гирлянд, ярких стеклянных бус... Земля перемещается в космосе, как светящаяся реклама во славу человека. Да, Лаланд показал наши жалкие пределы, пределы человека, но он подтвердил беспредельность воображения... Это наша единственная сверхъестественная власть, я хочу сказать, надприродная, более мощная, чем сама природа...

— Откуда вы все это взяли, дети мои? — Жан оглядел их одного за другим.— Никогда, насколько я знаю, Режис не писал философских эссе.

— Режис, как вы выражаетесь — странно все-таки называть Лаланда Режисом! Но почему бы и нет! Будем звать Клоделя Пополь, а Дюамеля Жожо... В конце концов мы у жены Лаланда, да здравствует фамильярность! Ну так вот, значит, Режис, как вы говорите, рассказывая нам сказку про Красную Шапочку, непременно подчеркнул бы недолговечность ее бытия.

— Разреши! — Шарль, хорошенький блондин, видимо, раздраженный словами Лео, заговорил, четко разделяя слова: — Существует два способа писать романы... я лично предлагаю называть работы Режиса Лаланда романами, его манера не считаться с общепризнанными историческими фактами дает нам на это право. Существует система, заключающаяся в том, что писатель берет биографию какого-нибудь человека и рассказывает ее: это роман одной жизни; по другой системе рассказывают не чью-то одну жизнь, а жизнь вообще... Так поступает в своих романах Лаланд, даже в тех, где он по сути дела просто дурачит серьезных историков.

Тут в высшей степени корректный Клод пробормотал, что История у Лаланда состоит из разных историй, безусловно, более достоверных, нежели История завирающихся историков, и что его книга — незаменимый учебник для средней школы.

Жан рассердился: в конце концов он тоже историк! Есть романисты, которые врут не меньше историков. И если они пишут на заглавном листе своих книжонок слово «роман», что равнозначно формуле «просьба не верить», они честнее от этого не становятся...

— Истина только в творчестве! — И тощий Лео стукнул ладонью по столу.— История — не что иное, как компиляция, имеющая дело с фактами, не поддающимися проверке.

— Не ори, Лео.— Шарль все больше и больше раздражался.— Повторяю: роман чьей-то жизни или жизни вообще? Может ли романист зафиксировать жизнь в ее непрерывном течении? Мне хотелось бы взять одного человека или группу людей, которые сидят в кафе... и заставить их жить, начиная с определенной минуты. Я не знаю ни их имен, ни откуда они взялись, ни куда они идут... Я выхватываю их из середины биографии и потом бросаю всех одновременно на произвол судьбы.

— А для чего? — осведомился Жан.

— Просто тренировка воображения. Точка зрения на одного или двух таких индивидуумов, на человека XX века; и это безусловно поможет будущим историкам.

— Я вам предлагаю...

Все обернулись к Мадлене, и всех охватило смущение: что-то она ляпнет?

— Предлагаю вам вообразить воображение будущего человека, даже историка. Факты, которые обычно именуются «историческими», сплошь и рядом ложны, но как будущий человек, столкнувшись с подлинными или ложными фактами, как объяснит он их себе, этот чело-

век, который будет иным, чем мы? Ложь, помноженная на невообразимое для нас воображение...

— Ну, знаете, вы не говорите, а порхаете...— Лео засунул руки в карманы узких брюк, а Шарль тут же пропел своим нежным тенорком:

— Я сейчас тебя отсюда выставлю... И не воображай, что я испугаюсь твоего костлявого зада.

Лео сжался, но ответил, что если Лаланд имел несчастье... мы не обязаны подражать ему. Жан поднялся. Он сейчас и впрямь выставит его пинком в зад.

— Фи...— Мадлена натянула на колени свою шотландскую юбочку в складках,— не трогайте его, Жан... А я-то уж вообразила себе будущего человека. Фи!

Корректно одетый Клод бросил на Лео уничтожающий взгляд и проговорил:

— Мадам, вы были спутницей Режиса Лаланда...

И запнулся... Он и сам не знал, о чем хотел ее спросить. Он смотрел на стройные девические ноги в черных чулках, выступавшие из-под складок юбки. Если сейчас в романах говорится о влиянии черных чулок на чувственность, то будет ли это отвечать сексуальным запросам мужчины через несколько веков? Он хотел было поставить этот вопрос, так как это в какой-то мере было бы ответом на вопрос Мадлены, но не посмел.

— На вдов знаменитых людей,— сказала Мадлена,— даже ставших знаменитыми сразу, в один день, глядят так же косо, как на женщин-шоферов. Зачем, мол, лезут не в свое дело?

— Не понимаю...

— Да идите вы все...— Мадлена поднялась с кресла.— Хватит! Нагляделась и наслушалась. Обои и то лучше.

Наступило замешательство... Беспорядочное отступление. Миловидный Шарль сделал единственную возможную, по его мнению, вещь: опустился на колени и прикоснулся губами к подолу шотландской юбочки. Клод застегнул на все пуговицы свой корректный пиджачок: «Мадам...» Лео поспешил стушеваться.

— Ох! — вздохнула Мадлена, вытянула свои черные ножки и закинула белые руки за голову.— Вот вам рыцари со страхом и упреком и я — неутешная вдовица! — Она вскочила.— Пойду пройдусь. И потом — здесь надо все убрать, послезавтра придут маляры, придется выносить всю мебель. Итак, до свидания, Жан... Впрочем, возможно, я скоро все продам... Один клиент предлагал мне миллионы. Веселая вдова.

Поток слов. Мадлена проводила Жана до двери и излишне громко захлопнула за ним дверь.

«Не такие уж плохие ребята...— думала она, катя на машине в свой загородный дом среди пиний и скал,— они многое поняли. За исключением одного: ключ от Режиса — это я, а как раз этого они не желают понять. Бернар и тот только притворяется. Он готов на все. Он несчастлив. Как Режис. Но без меня все их изыскания пойдут прахом. Значит, женщина, не имеющая ни малейшего представления о физике, может все-таки натолкнуть кого-нибудь на величайшее открытие в области физики. И тогда ее назовут вдохновительницей, энергией, музой... Что же тут смешного!»

Усевшись на скале под черным небом, среди ароматов черных сосен, Мадлена вернулась к этим мыслям. А почему, в сущности, муза — так уж смешно? Муж, прогуливающийся под ручку с беременной женщиной, тоже смешон, люди про него говорят: «Вот идет виновник торжества!..» — и гогочут. А что это доказывает? Его мужественность или

женственность музы? Музы, как известно, обитают главным образом в провинции*. Так бы и искусала этих мальчишек... И Мадлена почувствовала, как у нее в голове заходили колесики, замерли, опять пошли, и тут пришла оторопь, испуг... А ведь и в самом деле ей не на шутку захотелось их искусать, вцепиться зубами в самую чистую шею, в шею Шарля. Не для того чтобы выпить его кровь, не из вампиризма — нет, просто как собаки вцепляются друг другу в глотку. За черным небом скрывалась бесконечность. Отныне бесконечность принадлежит Режису. Еще при жизни он был с ней накоротке... Жил в интимной близости с «никогда», как никто другой; он говорил: «Мы выскакиваем из тоннеля бесконечности лишь на время нашей жизни, моя Лонлэн, на мгновение становится светло, и тут же — фюить! Пожалуйте снова в бесконечный тоннель». Там Режис теперь и находится. Вполне естественно, что ушедших в мир иной ищут в небесах, бесконечность лучше видна оттуда — с той стороны нет ни стен, ни оград. Мадлена откинулась, спина ее коснулась выступа скалы, округлой, как земной шар. Кто знает, уж не реминисценции ли все эти сказки, в которых животные и деревья разговаривают друг с другом? Человек становится все более и более грубой машиной, его чувства, мускулы атрофируются, и, чтобы понять, услышать, ему требуются протезы: радио, счетные машины, моторы... Она смотрела на небо, и ей хотелось раствориться без остатка в этих теплых ароматах... Значит... Что? Что такое? Телефон? Телефон же!

Телефон! Мадлена вскочила на ноги и чуть не упала: так у нее закружилась голова! Отдаленные трели телефона казались человеческим голосом природы. «Пусть звонит...» Мадлена дошла в темноте до старинных укреплений, взобралась на них. Режису нравилось представлять себе собственную смерть, он с чрезвычайным, именно с чрезвычайным любопытством относился к ней. Мадлена одним прыжком перескочила через пролом в стене... поскользнулась и ухватилась за ветку сосны... Колется! От ладоней пахло раздавленной хвоей. А дальше что? Она села, спустив ноги по ту сторону крепостной стены, над обрывом... А дальше... Что-то душное навалилось на нее. Что это? Откуда оно? Мадлена билась, как в кошмаре. А ведь она не спала, и небо было по-прежнему высоко над ней, воздух легкий, вдали деревья. Никогда еще не испытанное чувство, что-то новое и страшное. Вдруг она поняла: ей скучно! Она сделала страшное открытие: открыла скуку! Примерно то же самое должен испытывать осужденный на пожизненное заключение в ту минуту, когда за ним захлопывается дверь камеры. Мадлене было двадцать шесть лет, и никогда еще она не испытывала такой пронзительной скуки. Потрясающее открытие! Значит, можно ничего не хотеть, жить, зная, что время остановилось и нет надежды, что возобновится его ход? Словом, бессмертие... Ах, умереть, умереть, немедленно, тут же...

Телефон упорно бросал в воздух свои длинные и короткие трели. Наконец он умолк.

VIII

Неизменяющая изменница

За первым открытием последовало второе: бессонница. Обычно Мадлена спала сном праведницы. Разве что во время гриппа да во время болезни Режиса она провела несколько бессонных ночей. Но когда вас одолевает болезнь или забота, это как-то заполняет собой время, а

* Имеется в виду роман Бальзака «Провинциальная муза» *(Прим. ред.)*.

самым ужасным в этой первой бессоннице казалась именно пустота: Мадлене не о чем было думать, все было заторможено, а за окном стояла ночь без единого пейзажа.

Никогда еще Бернар не видел ее такой осунувшейся. Впервые он заметил, что от носа к уголкам губ бежит тоненькая, как царапина, черточка. Сидя напротив Мадлены, в том самом маленьком бистро, где вам дают вареную форель за умеренную плату,— сидя напротив Мадлены, он испытывал щемящую жалость, нежность, но одновременно ему казалось, что он отомщен за все, что пережил по милости Мадлены: эта помета времени делала ее менее неуязвимой и еще более близкой. Ему всего двадцать три, к тому же он спортсмен. Мадлена слушала его, не прерывая. Не стала спорить по поводу новой статьи о Лаланде, которая только что появилась в одном католическом журнале. Бернар был недоволен этой статьей. Из рассуждений Режиса нельзя заключить, что он верит в бога. Мадлена ела форель, аккуратно счищая с тонких разлапистых косточек рыбье мясо, поглощенная — чем? Форелью, словами Бернара, своими мыслями? И прервала его явно невпопад:

— Ты не знал, что Режис любил оперные арии?

— Что? Что?

Мадлена наконец оторвалась от форели и засмеялась, показав все свои острые зубки, здоровые розовые десны. Она была сама молодость! Кто-то в одной провинциальной газете напечатал воспоминания о юношеских годах Лаланда... Какой-то педагог... Так вот, он утверждает, что Режис знал наизусть всю «Кармен» и всего «Вертера», ах, «Вертера»!.. Слава богу, Режис не дошел до того, чтобы любить Вагнера... Мадлена и Бернар долго смеялись вместе, как в доброе старое время, когда между ними не стоял покойный Режис... Хоть в этом пункте они могли быть согласны. Как-то Мадлена потащила Режиса в оперу, а он еще до антракта сбежал, благо из ложи можно незаметно уйти, никого не побеспокоив. А она — она обожала красно-золотую атмосферу оперного театра, где так хорошо мечтается в глубине темной ложи, и этот звонкий, певучий, плачущий, скрежещущий шум, укрывающий вас от самих себя. Любила все это. «Да,— говорил Режис,— но зачем они поют!» И он начинал фальшиво напевать «И на море спокойном...» Словом, любому, кроме этого самого «друга детства», было известно, что Режис терпеть не мог оперу. Бедняга он, этот друг! Пройдет время, какой-нибудь историк подхватит эту версию, и в глазах потомков Режис предстанет как страстный любитель оперных арий. Бернар уже не улыбался, и за сыром они снова поссорились, потому что Бернар, хоть и был душеприказчиком историка Лаланда, не мог полностью разделять его мнения по поводу исторической истины. Существуют все-таки непреложные факты: такой-то король царствовал с такого-то по такой-то год, издал такой-то и такой-то закон, женился на принцессе или на пастушке. «Историческая хроника! — отвечала Мадлена.— Хроника! И уж во всяком случае, если ты считаешь себя чьим-то учеником, неудобно оспаривать основные положения учителя и подменять их проблемами, которые никакого касательства к нему не имеют».— «Значит, Мадлена, ты отказываешься от того, чему нас учит История?» — «Я? Лично я ни от чего не отказываюсь... я говорю про Режиса».— «Видишь ли, Мадлена, без урока, который нам дает История...» Но Мадлена не видела: «Режис не признавал «урока», он отрицал, что чужой опыт может быть «уроком». Ведь любой урок должен быть поучительным? Не так ли? А вот, скажем, урок вампиризма не будет уроком в том смысле, какой ты хочешь придать этому слову. Урок пыток — как надо пытать людей?.. Со времен распятия люди преуспели в этой области... Во всяком случае, прав Режис или нет, он не признавал «урока» Истории, и ты не имеешь права фальсифицировать его убеждения...»

Мадлена говорила быстро, вполголоса, не подымая глаз от тарелки с сыром. Вернее, не говорила, а словно выкладывала уже давно надоевшие ей соображения. Бернар рассердился:

— Я тебе покажу, Мадлена, «Во тьме времен», там есть целый раздел, где Режис доказывает обратное... Как раз о распятии... да... о снятии со креста... об «уроке», данном мучениками.

— Не ври.— Мадлена поглядела на него таким взглядом, словно перед ней был сыр.— Урок этот идет от искусства, а вовсе не от Истории. Милосердие, вера, прославление мученичества — все это искусство, искусство... Словом, думай, что хочешь, но не смей прикрывать авторитетом Режиса Лаланда собственные мысли...

Бернар прервал ее:

— Поговорим после...

Однако Мадлена не замолчала, и хотя говорила она негромко, на них уже начинали поглядывать; Бернар этого не любил. Он боялся Мадлены: никогда не знаешь, что она может выкинуть, то ли швырнет ему в физиономию сыр, то ли встанет и уйдет посреди фразы... Они разговаривали с таким жаром, что на них все смотрели. Ему страстно хотелось сказать Мадлене, что она, как и все вдовы знаменитостей, злоупотребляет своим положением вдовы Режиса...

— Вовсе я не злоупотребляю,— быстро проговорила Мадлена, хотя Бернар едва успел додумать эту фразу именно в таких выражениях, и ему стало страшно: как это она догадалась? Но он сдержался, не крикнул: «Колдунья!», он сказал только — будто плечами пожал:

— Вовсе я этого не говорил... У тебя необыкновенный талант выдумывать всякие пакости...

— Ладно,— заметила Мадлена.— Значит, скажешь про вдову в следующий раз.

— А где? — Бернару вдруг до отчаяния захотелось обнять и изо всех сил прижать к себе эту пугающую, эту жестокую девчонку.— Мадлена, хочешь...

Она удивленно вскинула ресницы:

— Что с тобой? Ты совсем охрип... И так внезапно... Грипп?

Она была во всеоружии своей жестокости.

— Ну, ничего,— добавила она.— Попроси счет, я опаздываю: мадам Верт меня ждет...

О, мадам Верт подождет, как и все прочие. Бернар был в отчаянии. Ничего не произошло, так откуда же тогда эта тяжесть?

— Что ты делаешь сегодня вечером? Опять поедешь за город? Возьми меня с собой.

На беду, машина Мадлены стояла прямо напротив входа. Так что ответа он получить не успел.

Во время этого разговора в маленьком бистро находились еще и другие — я хочу сказать, другие люди,— завтракавшие за другими столиками: чиновники из учреждений, которых было много в этом районе, и молодая парочка, очевидно, нездешняя, в сопровождении еще какого-то человека — возможно, работники радио, кино; девушка была приятная, одетая кое-как, а кавалеры ее говорили между собой с каким-то горьким ожесточением о том, что им, наверно, удастся найти работу. Официантка с отсутствующим взглядом, опилки на плохо подметенных плитах пола, форель и ее пируэты в аквариуме, пузырьки воздуха, поднимающиеся со дна; за ходящей ходуном дверью видна полукруглая стойка; кассовый аппарат, столик, за которым завтракали хозяева, их сыр и их салат. Позади стойки другая дверь — на кухню. Белая нейлоновая занавеска на широком, во всю стену, окне скрывает туловища прохожих, и только их головы проплывают на уровне металлического прута, на котором висит занавеска. Официантка кладет на залитую вином скатерть большой лист

бумаги, ставит на него тарелки, стаканы, солонку, хлеб, прованское масло... Она ждет, держа в руках блокнотик. Уж не из аквариума ли наползает в комнату этот холодок, эта дымка сырости?.. Она липнет к стенам, оседает на и без того влажных опилках, на полу. За спиной посетителей, над диванчиками — цветы, искусственные, безобразные и, как полагается, оранжевые — теперь не говорят цвета «танго», но цвет от этого не меняется. Словом, «сцена представляет собой»... «действие происходит»... Когда действующие лица вспомнят эту сцену и ход действия, перед их взором предстанет все разом: и сырость, и пузырьки воздуха в аквариуме, и оранжевые цветы, и отрубленные головы, скользящие над занавеской. Должны же быть здесь специалисты по части воспоминаний... А как об этом вспомнит Бернар? Он идет один по тротуару улицы Бак, ничто не отвлекает его от ссоры с Мадленой, и все в нем: и бистро, и стол, и бумажная скатерть, рыбьи косточки, руки Мадлены, пробор в ее волосах...

Историческая хроника... Бернар был возмущен, всем своим существом возмущен. Если даже причины того или иного хода Истории непостижимы, фальсифицированы в силу различных толкований, все-таки урок из нее извлечь можно. Если бы мы жили без Истории, если бы не имели прошлого — не были бы осуждены концентрационные лагеря, пытки, не было бы ни прославления мученичества, ни уроков героизма. А Режис говорил, что для этого с головой хватает легенд, они дают нам выдуманное прошлое, не опираясь на науку, ложную или подложную; они легче выдерживают испытание временем, нежели история, которая изменяется в зависимости от толкований; в легендах подводится некий заключительный итог — то, что осознано миллионами; легенды дают нам грубоватое изображение прошлого, но с известного расстояния это изображение становится похожим на действительность...

Не следует перекраивать прошлое на свой лад, изображать из себя всезнайку. Нет, говорил Режис, все, что касается человека, все спорно. Режис был мракобесом. Остановившись перед витриной антиквара, Бернар пытался вспомнить начало научного труда Лаланда, озаглавленного «Проблема невесомых факторов в Истории». Уставившись на испанский шкаф, за которым стоял размалеванный комод, старавшийся выдать себя за изделие XVIII века, Бернар слышал похожий на ржание смех Режиса. Старинный, как я... Фальшивый, как История. Но, продолжал рассуждать Бернар, стоя теперь перед красным светом светофора, бывает и неподдельная старинная мебель... Поди разберись. Эксперты? Даже сами эксперты... Подлинность. Вот Мадлена — подлинная. Только она одна. Но она лгунья. Мадлена лгунья? Да она чересчур ленива, чтобы лгать. Она лжет, когда уверяет, будто его разлюбила. Бернар вошел в бистро на углу улицы Бон и набережной: «Я хочу позвонить...» Автомат не слишком удобен для разговора, особенно когда не знаешь, что ждет тебя на том конце провода. «Позовите, пожалуйста, мадам Лаланд»...— «Минуточку, сейчас посмотрю, тут ли она...» Не будет же она до ночи сидеть у мадам Верт. «Не кладите трубку... сейчас посмотрю». Если она вообще у мадам Верт... Мадлена не лжет... «Не кладите трубку...» Почему бы ей лгать, она не снисходит до лжи...

— Алло!

— Мадлена... Это я. Можно прийти к тебе вечером?.. И остаться?

— В Париже? У меня? А я думала, ты не хочешь...

— Я не могу. Но что мне делать... Без тебя нет жизни.

— Ну что ж, приходи в десять!

Видно, не ждал, что она так легко согласится,—столько поначалу он наделал шуму. Постель Режиса. Осквернение могилы. Он и сейчас видел, как Режис лежит на спине в своем синем костюме на этой самой постели, в скрещенных руках — цветы. Смерть разгладила морщины на его перга-

ментно-липком лице. Очки на него не надели. Он уже не смеялся, Режис. Бернар быстро шагал вдоль Сены, и отсюда, с набережной, с мостов, казалось, что Париж раскинулся особенно широко и далеко. Поднялся ветер, и Бернар почувствовал ломоту в виске. Почему Мадлена так легко согласилась? Пока он, перейдя мост, ждал у светофора, напротив сада Тюильри, головная боль уже разыгралась вовсю. Бернар ждал, вглядываясь в свору стоявших перед ним машин. Какая боль! Знай он, что так будет, он не стал бы просить Мадлену о свидании вечером. Единственное, что он может сейчас сделать, это укрыться в темной комнате. Тогда к вечеру голове станет легче; Мадлена говорит, что головные боли у него нервного происхождения... Тогда, значит, и лихорадит его по той же причине? Она считала, что он симулирует, лишь бы под благовидным предлогом уехать из своей комнаты и вернуться домой, к матери... Для отца его болезнь была прекрасным предлогом заботиться о сыне, для матери — не докучать ему, все спускать ему с рук. Для нее настоящая драма, что он не живет с ними. Мадлена не желала понять, что Бернара тянет в родительский дом, она утверждала, что он просто не способен обходиться без лакея. Впрочем, чего она только не утверждала. По правде говоря, он не прочь был бы, чтобы кто-нибудь взял на себя заботу обо всех домашних делах, об еде, об отоплении, при топке мазутом можно самому регулировать температуру. После полудня Мадлена, должно быть, пойдет на урок гимнастики, она ни за что не пропустит урок гимнастики. Она настоящая акробатка. Обидно, что он не подумал раньше,— можно было бы за ней заехать на гимнастику, подождать у входа в машине... Нет... Сейчас ему впору только вернуться к себе, принять таблетки, отлежаться в темноте. Но все-таки правильно, что он позвонил Мадлене, испытание удалось, она сразу же, не колеблясь, согласилась. Она его любит. Он стоял теперь на углу улицы Риволи и смотрел на славную позолоченную женщину, на сидящую верхом Жанну д'Арк, со стройными, вытянутыми в стременах ножками, с колчаном стрел... Пожалуй, Мадлена на нее похожа. Он перешел на другой угол и перед отелем «Режина» взял такси. Если бы у него так сильно не болела голова, было бы приятно дожидаться вечера. Но с кем она обедает?

Откуда ему было знать, что Мадлена боялась новой бессонной ночи, что ей для успокоения нужно было чье-то присутствие. Теперь она боялась ночи, как человек, впервые попавший в тюрьму, боится тюрьмы, скрежета ключа, который поворачивают в замке. А что касается всего прочего, с Бернаром она как-нибудь поладит.

Ей не хотелось любви, любви с Бернаром. Она уже пережила это чувство в ту пору, когда ее любовь к Режису угасла, а Бернара она еще не любила. Антракт. Междуцарствие. Уже тогда начались недоразумения с временем... Обои подвернулись очень кстати: поездки, деньги... На сей раз она не видела выхода из этого мертвого периода. Может статься, даже наверняка,— она вообще никогда больше никого не полюбит. Не будь в промежутке Бернара, люди говорили бы, что она осталась верна памяти своего мужа, великого Режиса Лаланда. Люди... Она предпочитала им обои — это, примерно, то же самое, только обои не разговаривают. Мадлена была не совсем уверена, что обои не думают, напротив, она считала, что они думают больше, чем любой другой предмет. Режис говорил, что из всех чудес наиболее сомнительное — это басни об одушевленности неодушевленных предметов. Если мы составим определенным образом куски различных материалов, это не значит, что родилось новое существо — предмет. Из дерева, шелка, конского волоса возникает новый предмет, но не новое существо. Нет, предметы были как раз той областью, где Режис отказывался верить сказкам, в которых эти самые предметы говорят и действуют. А вот обои действуют, и для этого им не обязательно говорить, они, возможно, гипнотизируют, возможно, вли-

яют, как пейзаж, небо, даже когда на них не глядишь. Обои — это ужасно важно. Но нельзя отдать им всю жизнь, как нельзя отдать ее Режису или Бернару,— нет, не всю жизнь. Когда отвлекаешься от них, начинаешь это понимать, но пока ты с ними возишься, этого, конечно, не понимаешь. А сейчас она была в отрыве от них. Надо обезопасить себя от бессонницы, заниматься гимнастикой до изнеможения, а за это время подойдет Бернар.

Откуда было знать Бернару, что дело тут не в любви, а в бессоннице? Поверьте, это вещи несравнимые. И почему надо все время говорить о любви, только о любви? А о чем же тогда? О тех же обоях? О тщеславии, о деньгах? О кражах со взломами? О космосе? Об образчике шелка, по которому невозможно представить себе всю штуку материи, а тем более платье, какое из него можно сшить? О самом себе? Крикнуть, как Пастернак, в фортку:

Какое, милые, у нас тысячелетье на дворе?

Я не могу, вернее, не хочу выдергивать несколько ниток из ткани, когда вокруг так много всего. Правда, складывая край в край то, что пишется в каждое данное мгновение, можно сделать из сотни тысяч образчиков единый кусок, пестрый, как пейзаж с птичьего полета, как монолитная поверхность земли. Это лучше, чем капля воды с ее инфузориями, ибо то, что шевелится на земной поверхности, более сложно, более похоже на нас, нас объединяет. Значит ли это, что и впредь я буду заниматься Мадленой? Признаюсь, я немножко влюблена в эту колдунью — мне очень хочется ею заняться, мне досадно, что головная боль помешала Бернару прийти к ней нынче вечером. Он поручил лакею предупредить ее по телефону, но так, чтобы не услышала мать: мосье Бернар болен, он извиняется, он очень мучится, лежит в своей спальне, не зажигая света.

Мадлена так огорчилась, что даже не пожалела Бернара. Перед ней была открытая дверь ночи, и приходилось в одиночестве переступать ее порог. И дверь захлопнется за ней. Мадлена решила куда-нибудь пойти, но было уже десять часов (мосье Бернар извинялся, что предупредил так поздно, но он надеялся, что ему полегчает). Она перебрала всех знакомых, кино. Ничто не прельщало. Мадлена даже не подумала о снотворном, так как никогда его не принимала.

Теперь большая комната была вся красная, обои — как настоящий гладкий бархат. В этом новом доме камины были ненастоящие, и диваны, обитые красным бархатом, хоть и стояли друг против друга, но у вас не создавалось впечатления, будто они стоят по обе стороны огня; на полу лежал огромный персидский ковер, за который Мадлена заплатила бешеные деньги. Она вышла на балкон, которого так боялся Режис. Скучал ли Режис при жизни? «Ну, как жизнь?» — «Ничего, жду, когда придет конец!» Так обычно начинались их встречи, встречи «старины Жана» и Режиса. Всю свою жизнь Режис прожил в объятиях смерти, смерть баюкала его. «Генеалогическое дерево человечества идет не от отца к сыну,— говорил он не раз.— Я не знаю, чье я продолжение, что я тку, что я длю. Просто я — частица сердца, которое бьется в космическом организме. Живой или мертвый, я продолжаю быть его частью. Короче, я бессмертен, но бессмертен особым, никого, даже самого себя, не стесняющим образом».

Вспоминать... Писать роман — это как бы вспоминать, разве не так?.. Идет ли речь о жизни человека, страны или цветка, их описывают только скачкообразно, как вспоминают свою жизнь — отдельными картинами. Между иллюстрациями идут страницы текста, пробелы и многоточия, они возмещают периоды, которые выпали из памяти, как будто за этот про-

межуток времени ничего не происходило. Память выбирает одно, а мы другое, в нас от жизни остается лишь то, что памяти угодно было сохранить, а нам так хотелось бы совсем иного... Сохранившиеся в памяти картины, вперемежку, в беспорядке... Человек не живет, уставившись на циферблат часов или на листок отрывного календаря,— требуется долгий подсчет, чтобы подвести ту или иную картину под определенную дату: было это в том году, когда я кончала школу, получила диплом или в день объявления войны, запуска первой ракеты... Официальные, легко проверяемые ориентиры. Исторические. Даже получение диплома. Меры времени... Того самого времени, которому наплевать на то, измеряли его или нет, которое, как робот, идет себе своей дорогой. Наше прошлое... Уже съеденный кусок пирога, пролитая вода, смерть *позади* нас. Время, которое течет параллельно с тем, что мы делаем, что бы мы ни делали вне его. Мы говорим иногда, что та или иная вещь *отняла у нас время*, но не она его съела — время все равно утекло бы. А возможно, оно и мы движемся в разных направлениях? Да нет же, в том же самом... И где-то там оно впадает в океан бесконечности одновременно с нами. Какова бы ни была наша деятельность, время, отпущенное нам, проходит; у него тоже свое назначение — проходить. И так или иначе, нам придется достигнуть океана бесконечности одновременно с ним. Какими бы там ни показались единицы времени, длинными или короткими, заметили ли мы, как проходит время, или нет — мы не ошибемся и придем в назначенный срок, не опоздаем на поезд, поспеем к собственной смерти.

Писать роман... Быть судьбой своих героев... Даже если пущенный в ход механизм писания уведет романиста в непредвиденном направлении. И тут я возвращаюсь к возможности предсказать будущее человека, как героя романа: если бы мы умели схватывать основные черты жизни человека, как то делает романист с героями книги, нам, несомненно, удалось бы уловить логику человеческой биографии, ее можно было бы предвидеть. Верная система — игра без проигрыша, подсчет возможностей... Человек научил счетно-вычислительную машину разыгрывать дебют и эндшпиль шахматных партий, но не смог научить ее играть миттельшпиль, слишком много там комбинаций. Можно предвидеть рождение, смерть, но не самую жизнь... Я говорю это в каждом своем романе.

Время... Мадлена, стоя высоко на балконе, услышала его шаги, отсутствие шума его шагов. А сама она бегает, как собачонка, вправо, влево, останавливается, принюхивается, лает, скачет, снова останавливается и неизменно возвращается к ноге своего хозяина — времени. Время, которое идет, скользит безостановочно и даже не тянет вас за поводок... Вы просто идете в том же направлении, покорно, рабски идете и приходите к месту назначения одновременно с вашим хозяином, туда, где сливаются воедино время и пространство, где они уже не прямая одного измерения, а заполняют собой все. И мы бросаемся в бесконечность, чтобы слиться с ней, стать ее частью. Мадлена вдруг почувствовала, что на лоб ей упало несколько тяжелых капель, и, очнувшись, поняла, что стоит на своем балконе над Парижем. Так глубоко она задумалась, что утратила даже ощущение самой себя. Да, она на балконе, откуда Тэд бросился в пустоту. Она отступила от перил к двери. Давно, во время их какой-то поездки, в отеле, когда Режис ждал ее в номере, портье вручил ей письма и среди них... письмо от Женевьевы, первой жены Режиса,— Мадлена знала ее почерк. Почему она пишет Режису во время путешествия, почти что свадебного путешествия? Мадлена подымалась по лестнице отеля с письмом в руке, настолько поглощенная своими мыслями, что вошла в первый попавшийся номер, где какая-то дама, сидя на постели, надевала чулки. А Мадлена редко теряла ощущение себя и окружающего.

Дождь припустил. Мадлена вошла в красную комнату, казавшуюся

особенно большой с тех пор, как стол Режиса перевезли в загородный дом. «Боль...— говорил Режис.— Когда человеку больно, он уже не задается вопросом, существует он или нет». Она вошла в свой маленький кабинет, где царил неистребимый беспорядок. «Судьба,— думала она,— это как мелодия. Мне не хватает несколько тактов, и вот она уже не мелодия, она не поется. Она вот-вот прервется, и когда-то еще зазвучит вновь?» Диван, на котором Мадлена спала после смерти Режиса — и еще раньше, во время его болезни,— был завален стопками белья, вязаными вещами, каталогами обоев... После отъезда Мари, отдыхавшей в деревне, Мадлена пришла в отчаяние. Она ляжет в постель Режиса, в их общую постель, ставшую постелью одного Режиса с тех пор, как боли не позволяли ему держать Мадлену в своих объятиях. Быть может, в этой постели ей будет легче? Застывшая, пустая, как в отеле, комната вызывала в ней неприятное чувство. Она никогда туда не заходила...

Она храбро толкнула дверь. Первым делом снять покрывало. Мадлена смотрела на бежевый матрас в цветочек. Подойти к шкафу, вынуть простыни, постелить. Так, может быть, Режис вернется, оживет. Простыни были снежно-белые, чуть жестковатые, тяжелые. Мадлена вертелась вокруг постели, натягивала простыню, расправляла... Господи, какие же они широкие, эти двуспальные кровати... Режис заказал самую широкую. Ей так и не удалось аккуратно постелить простыню; складка, которой полагалось быть посередине, упорно сползала набок. Шерстяное одеяло, с одного боку песочного цвета, с другого — белое, купили для Режиса, когда он заболел; одеяло просто невесомое, чтобы его не чувствовало наболевшее тело и чтобы было тепло... Мадлена никогда еще не покрывалась этим одеялом. В тот вечер, когда Бернар заснул на их постели и она прилегла рядом, они покрывала не снимали.

Простыни были свежие, еще безличные, еще не воспринявшие температуру человеческого тела. Когда она протянула руку, чтобы потушить лампочку,— машинальный жест, каким она безошибочно нащупала кнопку выключателя, и жест из другого времени, из другой жизни окончательно прогнал сон. Сколько всего произошло с тех пор, как она точно таким же движением в последний раз потушила лампочку у изголовья этой кровати... И прежде всего то, что случилось с Режисом! Теперь он стал кем-то иным, не тем, что лежал здесь без нее, среди запаха цветов и сдержанного перешептывания... Мадлена положила руку на подушку Режиса, того самого Режиса, которого знала, которого любила только она. Не чужого, а ее собственного Режиса... Как она скучает по нем, без него. И приходится терпеть...

IX

Первая жена

Есть люди, которые живут так, словно сами пишут свою биографию, ведут себя таким образом, чтобы она вписывалась в главу, задуманную автором. Они не желают, чтобы прерывалась мелодия их судьбы, о которой недавно думала Мадлена, и даже, если удается, сами выбирают себе аккомпанемент. Они кокетничают со своей биографией. У Мадлены был дар жить так, как придется, и биография ее может показаться непоследовательной, небрежно написанной, с погрешностями против дат и фактов, ибо эта биография развертывается вне всякой логики.

Итак, мне придется из-за сумасбродств Мадлены пожертвовать кривой ее судьбы. Я не могу помешать ей сесть в поезд, идущий на юг, куда ей незачем ехать, не могу помешать ей завести вагонное знакомство. И

с какой, собственно, стати оглянулась она на попутчика из соседнего купе?

Вы возразите мне, что все получилось из-за дамы, которая так храпела на нижней полке, что Мадлена, не выдержав, вышла в коридор.

Было поздно, очевидно, около часу ночи, и весь вагон спал. В коридоре стоял только один пассажир, он курил, прислонившись к стенке, и смотрел на блестящее черное ночное окно. Мадлена тоже прислонилась и тоже стала смотреть в окно, за которым ничего не было видно. «Вам не спится, мадам...» — заметил мужчина. «Трудно заснуть...» Невысокий брюнет, похожий на Макса Линдера, с тоненькими усиками и черными глазами чуть навыкате. Цилиндра, правда, он не носил — возможно, боялся, что его примут за любителя легких приключений, но его расклешенное пальто и брюки в полоску, видневшиеся из-под пальто, отсылали его к иной эпохе. «Это Ландрю,— подумала Мадлена,— только бороду сбрил».

— Вы едете в Марсель, мадам? Или в Ниццу?

Мадлена, и сама толком не знавшая, куда она едет — на всякий случай она купила билет до Монте-Карло,— ответила:

— В Монте-Карло.

— Играете?

Мадлена, которая в жизни не играла, ответила:

— Да...

— Как я вас понимаю. Я тоже!.. Сигарету не угодно?

Мадлена, которая никогда не курила, взяла сигарету.

Глядя друг другу в глаза, они заговорили о погоде, о кинозвездах, живущих на Лазурном берегу, о машинах. Контролер появился как раз в ту минуту, когда мосье яростно целовал Мадлену в губы. Понимающе улыбаясь, контролер извинился и, проходя мимо, прижал их к стенке. Господин пошел за ним, о чем-то переговорил и, вернувшись, сказал Мадлене: «Я в купе один... До Лиона мы можем побыть там... И если никто не сядет...» Закрылась дверь, и он набросился на покорную и ошеломленную Мадлену. Вряд ли они заметили остановку, вздохи локомотива, голоса на перроне, свистки. Контролер открыл дверь их купе, протолкнул огромный чемодан. «Все пропало,— сказал он,— все пропало, кроме чести!» Мадлена проскользнула мимо него и заперлась в своем купе, где дама на нижней полке уже не храпела, так как повернулась на бок. «Что же это такое!..» Мадлена не могла опомниться. В ее жизни не было никого, кроме Режиса и Бернара... Она еще счастливо отделалась, а вдруг в Лионе никто бы не сел! Неужели она станет искательницей приключений? Интересно, кто он, этот тип из соседнего купе? Она искательница приключений? Пока еще нет, но все может быть...

Мадлена вышла в Ницце. Соседнее купе было пусто, очевидно, мосье вышел где-то на промежуточной станции. Когда она шла по перрону с легким чемоданчиком в руке — белокурые волосы распущены по плечам, красное шерстяное пальто, туго стянутое поясом, черные чулочки, туфли без каблуков,— ее вполне можно было принять за школьницу. Такси она не взяла и пошла по проспекту, ведущему к морю. А может быть, она просто любит путешествовать?.. Ницца была для нее еще чем-то незнакомым, новым. Она бывала здесь с крестной, потом с Режисом, но не узнавала знакомых мест и успела только ощутить радостное волнение, будто перед ней лежит завернутая в папиросную бумагу коробка с сюрпризом.

Когда, наконец, появилось море, это было как неожиданное открытие, что-то доселе еще невиданное, о чем она даже не подозревала. Люди, бродившие по набережной, казалось, не понимали размеров этого чуда и непочтительно-буднично и лениво шагали над этой бескрайностью. Ветер заигрывал с солнцем, раскачивал зонтики на пляже, круглые, раз-

ноцветные, как конфетти. Мадлена вошла в один из отелей на набережной, ей не хотелось расставаться с морем.

Номер с балконом на море... Однако пришлось опустить штору и выпить кофе у себя в номере: миллионы свечей, ярко горевших до самого горизонта, слепили ее даже сквозь темные очки. В черном трико, с голой грудью, Мадлена села перед подносом. Она была довольна. Сейчас примем ванну. А потом куда? А что, если зайти к первой жене Режиса, благо она живет в Ницце? Кажется, в записной книжечке Мадлены есть ее адрес. Вот он. Нашлась цель ее бесцельного путешествия. Сейчас, когда вокруг Режиса поднялся такой шум, когда громоздят столько лжи, фальсификаций, им с Женевьевой следовало бы договориться. Уже давным-давно Мадлена перестала ревновать Режиса к его прошлому, к этой женщине и особенно к этой девочке, о которой она знала лишь то, что соблаговолил ей рассказать Режис. Она непременно пойдет к ним.

Я ввожу Мадлену в этот дом, едва переступив порог которого забываешь, что существует море. Лестничные клетки в Ницце отличаются от парижских, пожалуй, отсутствием привратницы, отчего лестницы кажутся пустынными, заброшенными... а пожалуй, дело тут в высоких окнах с цветными стеклами...

— Женевьева? — спросила Мадлена, очутившись в маленькой темной передней.— Я Мадлена.

— Входите...

Посреди комнаты стоял обеденный стол, а за ним сидела девушка и что-то писала, кругом книги, тетради...

— Оставь нас...

Комната заканчивалась полукруглым эркером с цветными стеклами. Там стояла швейная машина; стены были оклеены темными обоями с потеками сырости, коричневыми обоями или, скорее, сине-черными, переходящими в коричневые. На фоне цветных стекол швейная машина, черная против света, казалась плохо прирученным домашним зверьком, кошкой, округлившей в злобе спину и готовой броситься на вас. Дочь Режиса — это наверняка дочь Режиса, а то кто же еще,— брюнеточка в бежевом пуловере, с ленточкой, придерживавшей волосы у лба,— молча проскользнула в дверь, зажав под мышкой книгу и бросив в сторону Мадлены серьезный, но не любопытный взгляд. Должно быть, она спала в противоположном углу комнаты, напротив эркера, на тахте, накрытой цветным бумажным покрывалом с оборками. Плюшевый замызганный медвежонок сидел на тахте, прислонясь к стене, рядом с куклой местного производства. На этажерке учебники, рядом массивный буфет с безделушками и скатеркой, между двух выступающих его отделений. Все это Мадлена увидела разом, а затем, как полагается в таких случаях, последовали машинально сделанные выводы и оценки. Женевьева опустилась в плетеное кресло рядом со швейной машиной, почти касаясь ее локтем, словно желая заручиться защитой домашнего зверька, а напротив в такое же кресло села Мадлена. Здесь совсем не было ни солнца, ни моря, здесь не верилось, что рядом пальмы и лазурь небес. Женевьева молча ждала.

Мадлена видела Женевьеву только раз, и то издали. На тротуаре перед мэрией в день их свадьбы с Режисом. «Осторожно,— сказал тогда Режис,— это Женевьева!» Высокая женщина, безумный взгляд... Когда они сели в машину, она сделала движение, словно хотела преградить им дорогу, но тут их окружили люди, улыбки, букеты, которые им совали в машину... Когда Режис отъехал от мэрии, Женевьева исчезла — под колесами ее тоже не оказалось.

В течение всех этих лет Режис избегал разговоров о Женевьеве и

дочке. Ему хотелось забыть о том, что надо ежемесячно высылать им деньги, и деньги высылала Мадлена, она же покупала девочке подарки к рождеству. И, однако, всякий раз, когда она натыкалась на эту, другую, жизнь Режиса, она теряла равновесие, совсем как тогда, в гостинице, когда портье вручил ей письмо, написанное почерком Женевьевы, и она, Мадлена, ворвалась в чужой номер, где какая-то дама надевала чулки.

Женевьева ждала. Высокая грузная женщина, жгучая брюнетка, лет сорока пяти. На губе пушок, копна черных волос, даже лоб зарос волосами, даже на щеки низко растущие волосы сползали в виде бакенбардов. Шея молодая, длинная, сильная. Не такой Мадлена представляла себе Женевьеву.

— Вы по поводу наследства? — Женевьева говорила с южным акцентом, очевидно, приобрела его в Ницце.— Предупреждаю вас, что я не отдам ни сантима из той суммы, которую Режис *должен* своей дочери. Авторские права принадлежат ей, даже если рукописи находятся у вас.

— Я не о том... Я и не думала... Нет... Просто я хотела вам сказать, что с Режисом творят странные вещи. С тех пор как он стал знаменитостью...

— Знаю. И всегда знала, что он прославится. Я даже думала, что это произойдет раньше. Молодые люди приезжали ко мне, чтобы поговорить о Режисе и его вере....

Мадлена зацепилась каблуками за нижнюю перекладину стула, на котором сидела, поставила локти на колени, уперлась подбородком в ладони.

— Н-да,— протянула она.— Словом, надо что-то предпринять. Только вы, я да старина Жан знали Режиса, то есть по-настоящему знали. Что же мы предпримем, чтобы прекратить это дело?

— Какое дело?

— Бог, религия...

Женевьева наклонилась и, опустив подбородок, не подымая глаз, произнесла почти в лицо Мадлене:

— Я вас не понимаю... Когда мы были вместе, Режис сам не ходил в церковь, но никогда не запрещал мне посещать мессу, никогда не отвергал католической веры.

Вот этого Мадлена никак не ожидала. Она приняла вызов своей предполагаемой союзницы, как объявление войны, на которое следует ответить только всеобщей мобилизацией. И, мгновенно охватив глазом «место действия», почувствовала нанесенное ей лично оскорбление, всю глубину ненависти, поняла, как все это скажется на образе Режиса. Вооруженная до зубов вражеская армия против ее кустарных самострелов. Женевьева сидела, по-прежнему наклонившись вперед, и, выдержав долгую паузу, сказала:

— Наша религия запрещает человеку располагать своей жизнью. Мы, католики, называем это убийством.

Она растянула «и» в слове «убийство». Мадлена по-детски сжала ноги, боясь, что с ней случится скандал — такое уже бывало с ней дважды в жизни: в первый раз, когда у нее высыпала сыпь и врач, осмотрев ее, сказал, что это наверняка сифилис, а она незадолго до того сошлась с Режисом. Сыпь прошла скоро и бесследно. Мадлена была на редкость здоровой. И в другой раз это случилось, когда она еще девчонкой увидела на улице, как мужчина бьет по лицу женщину... Женщина была бледная, глаза закрыты. Она не защищалась, а только покачивалась под ударами, и голова ее болталась, будто мяч для бокса, если только у мяча может быть человеческое выражение.

Мадлена видела не всю Женевьеву, а лишь ее лоснящуюся кожу, пуговки на пропыленной вязаной кофточке, кончики ушей, прикрытых

волосами. Она почти не слышала ее голоса; впрочем, возможно, высказав все, что полагается, Женевьева замолчала... Потом вдруг все встало на место: Женевьева, швейная машина, цветные стекла...

Пропустив мимо ушей слово «убийство», Мадлена сказала, что она очень сожалеет. Она считала, что творчество Режиса не оставляет места для лжетолкований, и приехала она сюда, чтобы договориться с Женевьевой, как лучше защитить память Режиса... Сказала также, что прошлое уже отошло, ведь Женевьева знает... Словом, когда Мадлена познакомилась с Режисом, они с Женевьевой уже давно расстались, так что вовсе не она причина их разрыва.

Женевьева выпрямилась, ее плечи, колени дрогнули, будто она намеревалась встать с кресла, но не смогла, прикованная к сиденью невидимыми цепями. Должно быть, в душе ее кипела буря. Она шевельнулась, прерывисто задышала, как собака, которая вот-вот завоет по покойнику...

— Нет! — проговорила она наконец.— Пусть все остается по-прежнему.

Мадлена, вдруг смертельно уставшая, поднялась с кресла. Пришла, как дура, к этой женщине, чтобы наткнуться на эту закоснелую ненависть... И она внезапно поняла, что главное в жизни — это борьба за Режиса. До сих пор она считала, что бороться за него естественно, что это дело обычной порядочности, но что это важнее всего, она не знала. А для ее противников борьба была таковой с самого начала. Какое легкомыслие с ее стороны! Если бы она поняла раньше... Что именно? Что время необратимо? Что нельзя его ухватить ни спереди, ни сзади?.. Ушедшее время не вернуть, оно — как ампутированная рука или нога — не отрастет вновь. Когда снимают фильм, можно остановить съемку, сделать его заново, переделать раз, другой, прежде чем заснять окончательный вариант, но в жизни — в жизни еще хуже, чем в театре, приходится играть без репетиций, писать без черновиков. Если бы можно было начать все сначала, Мадлена любила бы Режиса до самой его смерти, до сегодняшнего дня любила бы. А теперь, теперь... Что ей теперь делать? Жила с человеком, который шагал быстрее времени, замышлял что-то, опережающее это общее для всех нас время, жил в ином измерении, чем то, что отсчитывают для нас песочные часы, имел иные отношения с нашим временем, нашим неукротимым временем, непостижимым, когда перестаешь применять его к повседневной жизни. Если бы можно было начать все сызнова... Если бы она, скажем, знала, что Женевьева... Она пришла бы к ней, прежде чем ненависть стала второй натурой этой женщины. А теперь Женевьева уже не способна лишить себя ненависти к Мадлене, вытравить из души этот яд, это зелье, которое, должно быть, поддерживало ее годы, прожитые без Режиса, помогало ей жить...

Все это Мадлена подумала уже на улице. Она шла вдоль удивительно странного русла высохшей реки Пайон под яростным солнцем, хотя там, в Париже, близилась зима, шла мимо домов, людей, и все было лишь неясным гулом, даже не прохожими, а силуэтами, просто что-то двигалось в глухом шуме. Она прошла за казино между автобусами, которые, казалось, знали, что делают, останавливались, отъезжали... И пассажиры, бывшие в курсе дела, так же как автобусы, становились в очередь, переходили через улицу, влезали... вылезали. Рыжая площадь встретила Мадлену разгулом солнца, и она увидела всю эту массу воды, от которой у нее сразу прояснились мысли, будто она окунула туда голову. Мадлена брела мимо отелей, мимо забитых публикой кафе, музыки, присела за столик, заказала себе кофе... Она даже не пообедала — так ей не терпелось повидать Женевьеву... Который час? Какой день, какой год?.. Не все ли равно. Мадлена улыбнулась какому-то юноше, совсем еще молокососу, восхищенно смотревшему на нее.

X

Пишется История

Ничего не поделаешь, мне не под силу бороться с этим... Мадлена влечет меня за собой, и я так редко расстаюсь с ней, что меня вполне можно принять за ее биографа, заподозрить, будто я пишу ее историю. Нет, не биография Мадлены ведет меня за собой, а она сама, Мадлена, ее повороты и зигзаги в толще времени. Моего времени, времени не в одном измерении, а киселеобразного, в котором я барахтаюсь, которое меня засасывает. Вместо того чтобы мчать меня за собой вплоть до полного измора, время тяжело лежит на моих плечах, давит, сжимает в кулаке, стирает меня в порошок. То же проделывает оно и с Мадленой, с любой вещью, с вами, со всеми на свете.

Вселенная единым усилием атакует время изнутри, проглатывая каждое последующее мгновение. Где бы человек ни находился, что бы он ни делал, он уничтожает все тот же самый отрезок времени. Гоп! — и ты перескакиваешь на хребет еще не прожитого, непочатого мгновения и оставляешь его за собой уже использованным, негодным более к употреблению. Все сущее делает такой же прыжок и оказывается по ту сторону мгновения, хотя мы здесь ни при чем, и само время, изрубленное собственным маятником, истребляет себя, как истребляем мы себя живя. Да, я вспоминаю теперь... Время не имеет иной функции, кроме самосожжения, оно горит, не оставляя пепла. Все мы живем с резинкой в руке, мы стираем время, стираем самих себя, а в душе у нас шевелится глупейшее сомненьице: а что, если смерть просто блеф, а что, если ее вообще не существует? И даже люди, наиболее чувствительные к великой тайне, настолько сомневаются в неотвратимости конца, что, стоя одной ногой в могиле, идут на косметическую операцию — подтягивают кожу лица, хотя сосуды их хрупки, как глина, а сердце превратилось в медузу. Или, быть может, им важно выглядеть красивыми на смертном одре!

Не знаю, сколько времени прошло после поездки Мадлены на юг. С тамошним солнцем я совсем запуталась во временах года. Правда, не так уж трудно перелистать рукопись, произвести несложные подсчеты, но для главной моей цели это не имеет никакого значения.

Обед у Лизы кончился, и она повела Мадлену в спальню, где спал ее внучек. Полумрак, свежий воздух. Обе женщины склонились над кроваткой небесно-голубого цвета. Мальчик проснулся, в своей пижаме-комбинезоне он был похож на игрушечного космонавта. Сколько ему? Год, полтора?.. Он посмотрел на тетей, сел и улыбнулся. «Спи...» — сказала Лиза, и малыш улегся щекой на подушку, закрыл глаза и уснул... «Видишь? И никогда не кричит, ни болезней, ни капризов. Его мать уверяет, что это результат обезболивания родов. На нервы младенца в момент его появления на свет ничто не действовало, никто не кричал, все было спокойно, все улыбались... Жарко ему!» Лиза вытерла платком вспотевший лобик... Еще с минуту они глядели на спящего ребенка...

Жильбер, муж Лизы, и крестная пили кофе, удобно устроившись в гостиной. Крестную вы знаете, а с Жильбером встречались на похоронах Режиса, когда Жильбер так рыдал, что его нельзя было узнать. Когда же он сидит спокойно, первым делом вы замечаете ноздри — самую примечательную деталь во всем его облике. Ноздри у него были широко вырезанные, трепещущие, что называется, страстные. Глаза тусклые, типично рыбьи глаза, как тоже принято говорить. Ростом он ниже Лизы, волосы уже поредели, но еще очень черные, приглаженные, блестящие. Одет всегда с иголочки — прелестные галстуки из плотного шел-

ка. Уже давно он бросил химию, научные исследования и возглавляет крупную фармацевтическую фирму. Муж, отец, дед, зять — и в качестве такового он балует родных, является к ним с нарядными свертками, перевязанными ленточками, или же посылает, приложив свою визитную карточку, роскошные цветы и конфеты. Мадлену всегда смущали эти чересчур выразительные ноздри, словно они трепетали в ее честь. Словом, человек чувствительный и ласковый. Настоящий южанин.

Жильбер, с чашкой кофе в руке, разговаривал с крестной и, казалось, был чем-то недоволен. Разве не прекрасно, что наконец-то великому человеку отдали должное, говорил Жильбер. Если так пойдет и дальше, то именем Режиса Лаланда назовут улицу и прибьют к дому, где он жил, мемориальную доску... В свете последних событий, его вполне могут ввести в Академию посмертно! Крестная с каменным лицом довольно резко возразила, что этого быть не может, и в доказательство добавила, что когда академик умирает, его заменяют живым. Жильбер согласился: «До сегодняшнего дня так оно и было, но я слышал, что...» Крестная прекратила спор. «Хватит, ты мне надоел!» — проворчала она. Мадлена решила их примирить:

— У тебя сказочный внук, Жильбер. В один прекрасный день он станет академиком, чтобы тебе угодить.

На Мадлене было вечернее платье с открытой до пояса спиной, очень короткое и к тому же плотно обтягивавшее фигуру; отсюда она поедет к мадам Верт, у которой должны собраться гости. Жильбер пришел в восторг.

— Ты на машине? А то я могу тебя подвезти.

— Спасибо, за мной заедут... Кстати, который час? Я сказала, что буду ждать у подъезда...

— Половина десятого... Почему у подъезда? За тобой Бернар заедет?

Лиза воздела руки к небу.

— Но, Жильбер, разве можно так отставать от жизни?

Фразу ее пропустили мимо ушей.

— Я сказала, чтобы заехали в одиннадцать,— Мадлена поочередно оглядела всех присутствующих.— Может быть, вы собираетесь ложиться? Я могу подождать в кафе на углу.

— Как тебе не совестно! Об этом и речи быть не может! Во-первых, мы не собираемся ложиться, не считай нас, пожалуйста, стариками, калеки мы, что ли? Если я дедушка, это вовсе не значит, что... Да и бываешь ты у нас так редко... Словом... Крестная говорила, что ты ездила на юг... Мы теперь о тебе ничего не знаем... С тех пор как нет Режиса, все так переменилось...

Да, она была в Ницце, но уже давно. Ужасно захотелось солнца. Вот как? Она им ничего о поездке не рассказывала. Но она не видела их с тех пор. Мадлена, которая лежала на диване, закинув руки за голову, и оттого казалась еще длиннее, спустила ноги на пол, села. Неужели она не рассказывала им о своей встрече с Женевьевой? «Как, ты была у Женевьевы? Да ты с ума сошла, она тебя ненавидит, ты же сама отлично знаешь!» — «Вообрази, я забыла... Просто подумала, что сейчас, когда с Режисом проделывают такие вещи, нам с ней неплохо было бы объединиться...» — «Мадлена, да что ты такое говоришь? Тебе объединиться с Женевьевой?! Она предпочтет объединиться с гремучей змеей, лишь бы та была против тебя!..» Они были, конечно, правы — свидание полностью подтвердило их правоту. Мадлене хотелось отстоять свою точку зрения, но это было бесполезно: Женевьева действительно перешла во вражеский лагерь... К ней уже приезжали, и она уже выступила с заявлениями относительно религиозности Режиса Лаланда, что главным образом и интересует всех этих его толкователей.

Они заговорили о Женевьеве. Отвратительная баба, все присутствующие сходились на этом. Все помнили ее появление в день свадьбы Режиса с Мадленой. Как тогда испугалась Лиза: а вдруг у нее револьвер! Или серная кислота — возьмет и плеснет в лицо Мадлене!.. Ведь Лиза была свидетельницей их семейных драм еще задолго до появления Мадлены, все это теперь дела давно минувших дней, о которых она и прежде предпочитала не рассказывать Мадлене. Но все это уже быльем поросло, стерлось после смерти Режиса. Режис слишком любил женщин. Попался он из-за ребенка — ничего не поделаешь, пришлось обвенчаться с Женевьевой. Все начали вспоминать, как это случилось, все подробности. Женевьева была сестрой одного из товарищей Режиса по университету. Так вот, когда он на ней женился, начался настоящий ад. Впрочем, Поль, тот самый университетский товарищ, предупреждал Режиса, что его сестрица настоящая стерва и что лучше сбежать на другой конец света; он гораздо больше любил Режиса, чем собственную сестру. Когда жизнь дома становилась невыносимой, Режис перебирался к Полю. Но, с другой стороны, надо понять и ее, Женевьеву: сначала беременность, потом ребенок, жить не на что, потому что Режис был еще студентом... Режис с Полем только и думали, как бы повеселиться, водили домой приятелей и девушек, устраивали пирушки, угощали гостей спагетти и сосисками, танцевали под проигрыватель, а потом начинались экзамены, приходилось зубрить с утра до ночи, и Режису было некогда, вечно было некогда... Женевьева, по свойствам своей натуры, не сумела войти в его жизнь, не любила веселиться, смеяться и по каждому поводу начинала хныкать. Развод! Что тут было!.. Но все-таки развода он добился. Прошли годы... Потом появилась Мадлена.

Мадлена ни разу не видела Поля, брата Женевьевы, и Режис не любил о нем говорить, впрочем, обо всем, что касалось его первого брака, он молчал. Один только старина Жан иногда упоминал имя Поля... Поль во время оккупации удрал в Америку и остался там. Вот кто бы мог многое порассказать о юности Режиса, поскольку сейчас начали собирать воспоминания о нашем великом человеке... Мадлена вздохнула. Она уже начиталась этих воспоминаний. Если авторы пишут, что глаза у Режиса были черные, тогда как на самом деле они были фаянсово-голубые, это ничего не меняет в его нравственном облике, тем паче что есть люди, которые могут подтвердить, что глаза у него были голубые... Даже сама Женевьева вынуждена была бы это признать и согласиться с Мадленой. Но беда в том, что эти самые черные глаза распространяют буквально на все, пишут ложь, прямую ложь и искажают образ Режиса до неправдоподобия, до гротеска... Вы сами знаете, что Режис терпеть не мог философствовать,— а если и философствовал, так ради парадокса, для смеха,— что он ненавидел серьезные разговоры... Он предпочитал охотиться, удить рыбу, вкусно поесть, ухаживать и писать.

— Вот тут я с тобой не согласен, Мадлена.— Жильбер готов был все отрицать.— Я сам охотился с Режисом, не раз ездил с ним на рыбалку...

— Плотно обедал и ухаживал за дамами,— добавила Лиза.

— Ну как ты можешь так говорить, дорогая? Итак... да... и мне не раз доводилось вести с ним длинные серьезные разговоры...

— Странно, Жильбер... Он тебя, должно быть, разыгрывал.

Жильбер надулся. За дурака его, что ли, принимает Мадлена? Она видела Режиса со своей, чисто женской, точки зрения... Мужчина не говорит с женой о вещах, которые выходят за рамки ее понимания, он дарит ей любовь, нежность, но *говорит* он с мужчинами.

Мадлена поднялась с дивана: они совсем заболтались, одиннадцать часов, ее, должно быть, уже ждут.

Да, ее ждали... На улице было пустынно, спокойно, а черная неподвижная машина казалась таинственной, заговорщической. Шофер открыл дверцу, захлопнул ее, быстро обошел машину, сел за руль, отъехал от подъезда. Неужели она прожила целых десять лет бок о бок с Режисом, не зная его?

Поди-ка разберись... Автор создает героя, он знает его насквозь, ведь автор сам дал ему все: глаза, душу, поступки, биографию. Потом являются читатели и утверждают, что автор ничего не понимает, что смысл речей героя иной, чем он думает, и совсем иначе объясняются его чувства, мысли, намерения. Для одних — это герой положительный, для других — отрицательный... Разве не то же происходит и с живыми людьми, но лучше не спорить с автором, когда дело идет о намерениях его героя, о его поступках, о том, лжет он или говорит правду, изменяет он жене или нет... Автор рисует человека, душа которого изранена войной, а о нем говорят: «Тунеядец!» Вы показываете читателю непорочного Парсифаля, не ведающего добра и зла, которому все женщины сами бросаются на шею, а его принимают за гуляку, за сутенера, «странника по любви». В реальной жизни, впрочем, происходит то же самое. Люди всегда понимают все вкривь и вкось. Однако должен же кто-то быть прав. Но к чему автору быть правым, раз ему не удается убедить читателя смотреть на вещи его, автора, глазами?

Приведу вам удивительный пример разрыва между намерениями писателя, между тем, что он хотел сказать, и тем, как его поняли... В докладе, сделанном в Венеции для участников Круглого стола историков кино, Жорж Садуль приводит следующий факт:

> «Немецкий сценарист и драматург Фридрих Вольф, политический эмигрант, после 1933 года переселившийся в СССР, написал там в 1934 году пьесу «Профессор Мамлок», по которой был поставлен антифашистский фильм, пользовавшийся большим успехом. В 1941 году, во время боев под Москвой, Фридрих Вольф отправился на фронт в качестве военного корреспондента. Однажды он отстал от своей части, и когда русский патруль, посчитавший подозрительным появление явно немецкого журналиста на передовой, стал выяснять его личность, Фридрих Вольф сказал, что он автор сценария «Профессора Мамлока». Его попросили рассказать содержание фильма. Так вот, рассказ его не совпал с воспоминаниями тех, кто его сейчас слушал, и пришлось иным путем доказывать, что Фридрих Вольф не гитлеровский шпион, сброшенный с парашютом».

Тот факт, что в данном, вполне конкретном случае память могла изменить и слушателям и рассказчику и еще увеличить разрыв между версией автора и версией зрителей, лишний раз подтверждает, что нам, писателям, не только не удается быть правильно понятыми, но что *все* свидетели, по сути дела,— лжесвидетели... Режис, очевидно, был прав: исторической правды не существует, о несчастные *историки кино!*

Но как, скажите, как прикажете писать Историю, если каждый рассказывает любое пережитое им событие по-своему... Недавно мне попались под руку два рассказа об одном и том же вечере, на котором я сама присутствовала. Один из рассказов принадлежит Арагону (версия № 1), вы найдете его в «Вышло из печати», которое он написал для «Кармен всех Кармен» Пикассо:

> «Гении так же, как и океанские пароходы, не созданы для взаимных встреч. Я присутствовал при забавной коллизии этого жанра, при встрече Пикассо и Чарли Чаплина. Все это «состряпал» Вова Познер. Мы с Эльзой и супруги Познер привезли Пикассо в отель

«Риц». О том, чтобы пойти куда-то пообедать, не могло быть и речи: фотографы и господа из префектуры следовали бы за нами по пятам. Поэтому мы поели, что бог послал, прямо в номере. Любопытно было видеть рядом этих двух людей, физически и морально одного масштаба, которые из-за невозможности объясниться лишь улыбались друг другу. Когда стража при Лувре решила, что Шарло уже спит, то есть примерно в половине первого, в час ночи, мы прервали пирушку: надо же было показать Уне Париж. Посмотрели бы вы на нас этой безлунной ночью в роли гидов агентства Кука, где-то на улице Сегье или Жиле-Кёр... Оттуда мы поднялись без помощи техники в мастерскую на улице Великих Августинцев, где, уж не знаю почему, в этот вечер не горело электричество, и Чарли Чаплин твердил жене, чтобы она внимательнее смотрела себе под ноги, ибо она в простоте душевной натыкалась на миллионы долларов, прислоненных навалом к стене. Так или иначе, оба наши гения чувствовали себя чертовски неловко. И мне тоже было неловко: я всегда ненавидел исторические минуты».

А вот другой рассказ, Чарли Чаплина (версия № 2):

«Перед моим отъездом из Парижа в Рим Луи Арагон, поэт и главный редактор «Леттр франсез», позвонил мне и сказал, что Жан-Поль Сартр и Пикассо хотели бы со мной встретиться, и я пригласил их к себе на обед. Они предпочитали встретиться в спокойном месте, и мы пообедали у меня в номере...

...Я не представлял себе, как пройдет этот вечер. Говорил по-английски только Арагон, а говорить через переводчика — это все равно что стрелять по отдаленной цели и ждать результатов.

У Арагона красивое, с четкими чертами, лицо. У Пикассо вид насмешливый, заметно, что это человек с чувством юмора, его скорее можно принять за акробата или клоуна, чем за художника. У Сартра круглое лицо, и хотя каждая черта в отдельности не выдержала бы подробного разбора, все в совокупности не лишено какой-то утонченной красоты и известной выразительности. Сартр как будто не был склонен делиться с нами своими мыслями. Вечером, когда обед кончился, Пикассо повел нас на Левый берег в свою мастерскую, где он еще работает.

....С гвоздя, вбитого в потолочную балку, свисала на шнуре электрическая лампочка, и в свете ее мы разглядели старую расшатанную кровать и развалившуюся печку...»

Если Чарли Чаплин виделся с Сартром во время своего пребывания в Париже в пятьдесят втором или в пятьдесят третьем году, то только не в описанный вечер. В тот вечер с нами были Познер и его жена. Есть что-то непередаваемо комичное в описании наружности Сартра, который, очевидно, не Сартр, а Познер, Сартра, «который не был склонен делиться с нами своими мыслями», ибо в тот вечер несомненно был в другом месте, только не здесь. Что касается Познера и его жены, которые затеяли эту встречу, — они прекрасно знали Чаплина еще по Америке, где прожили все годы оккупации, и оба говорят по-английски.

Чаплин спутал либо два вечера, либо двух человек. Вот так кто-нибудь напишет небылицу, намеренно или по ошибке, оттого что забыл или перепутал, и ее начнут повторять, и до того доповторяются, что она укоренится у всех в голове. Так, например, верно ли предание, по которому царь Александр I был жив, когда Россию оповестили, что он «почил в бозе», тогда как на самом деле он якобы скрылся и стал странником? Считалось, что вся эта история — одна из выдумок, на которую

так падки люди, а если верить слухам, легенда обернулась исторической правдой: недавно вскрыли могилу Александра I и не обнаружили в гробу ничего, ровно ничего... В этом гробу никогда не было покойника...

Историческая правда... Можно без конца размышлять на тему об исторической правде... Можно также делиться своими размышлениями, приватными или гражданственными, даже стараться приврать, чтобы тебя лучше поняли,— это все равно как говорить с читателем на языке, который он понимает только наполовину или понимает неверно. А дело в том, что люди бывают разные: то, что для одних — чувство братской дружбы, другим кажется ненавистью, и даже по поводу антираковой сыворотки, мы видим, что одни клянут шарлатана, а другие клянут тех, кто мешает чуду исцеления... для одних мать, которая сокращает жизнь своему ребенку-калеке,— преступница, а для других она несчастная женщина, выполняющая свой страшный долг.

Мадлена задыхалась от горя... Сомнения. Неужели она споткнется об эти глупые слова этого глупого Жильбера, потеряет равновесие?.. «Но говорил он с мужчинами...» А что, если это правда? А что, если она заблуждалась? Что, если Режис вовсе не был таким, каким она себе его представляла? Что, если он был верующим? И никогда ее не любил? А что, если их жизнь была ему в тягость? Может быть, он в конце концов возненавидел ее? Когда люди живут вместе, они находятся так близко друг от друга, что перестают ясно видеть! Возможно, он мучился не физически, а... Единственно бесспорно то, что жить ему надоело. Ну, а причины? Горе взбухало, взбухало... Нет сил терпеть! Открыть дверцу машины и выскочить!.. Она бы и выскочила, ничего бы с ней не случилось, только шофер бы удивился. Впрочем, они уже доехали.

XI

Гиацинты

Когда юноша приходит к пожилому, знаменитому человеку, которым он к тому же восхищается, встреча эта — факт биографии юноши, а не великого человека. Когда потом напишут биографию великого, никому и в голову не придет упомянуть о существовании юноши. В биографии упоминают лишь то, что определяет самого человека и его судьбу. Несчастная любовь к красавице с хвостом поклонников определит судьбу отвергнутого ею человека, а не красавицы, которую он любил. И никто не узнает, что именно благоухание гиацинтов теплой весенней ночью породило песню, которая теперь у всех на устах. Никто, распевая эту песню, не помянет добрым словом гиацинты. Лишь тот, кто создал эту песню, смутно догадывается, что благоухание гиацинтов повлияло на его судьбу, что они — факт его биографии. Биография, если она автобиография, обязана быть правдивой, но кто же решится показать себя, отбросив всякое кокетство, не глядясь в зеркало? Один гримируется под Дон-Жуана, другой — под бандита, третий украшает себя пороками, недугами, тот играет героя, тот мученика... Автобиография вводит в заблуждение еще более искусно и еще более ловко, нежели биография, именуемая романом. И там и тут герой сам выбирает себе судьбу. Подобно шахматисту, ему приходится оценивать сложившуюся ситуацию и затем делать следующий ход, но, в отличие от шахматной партии, в жизни всего не учтешь. Хочешь или нет, все равно живешь по воле судеб, и люди, умеющие лавировать, приводят меня в изумление. Сколько надо ловкости, гибкости, цинизма, чтобы превратить неправильный ход в ход правильный, в ход выигрышный...

То обстоятельство, что Мадлена отказала Бернару и перестала пускать его к себе, стало фактом его биографии. Она прогнала его без долгих размышлений, не делая из этого драмы. Выйти замуж почти в двадцать восемь лет за двадцатитрехлетнего мальчишку... А так как он настаивал, грозил, что, если она не согласится выйти за него, они никогда больше не увидятся, она поймала его на слове: ну и слава богу. Какое облегчение — не слушать больше домыслов Бернара о Режисе и его творчестве.

Бернар продолжал все с тем же пылом заниматься Режисом. Это стало смыслом его существования: кружок по изучению творчества Режиса Лаланда начал выпускать ежемесячный журнал и добился на радио регулярных передач о Лаланде. Бернар, уязвленный в самое сердце, исполненный горечи и мстительных планов, уже не считался больше с мнением Мадлены о Режисе и делал все ей наперекор. Ездил в Ниццу, где встречался с Женевьевой. Тут он пришелся ко двору. Достаточно ему было сказать несколько слов о Мадлене, чтобы его приняли как своего.

Каролина, дочь Режиса, его поджидала... Только не воображайте, что я нарочно выдумала Каролину, чтобы выдать ее за Бернара; не скрою, это могло бы случиться, они были вполне подходящая пара, но получилось это случайно. Итак, Каролина ждала прихода Бернара, она была дочерью Режиса и чем-то напоминала Арлетту... Помните: Арлетту, студентку, с которой так хорошо ладил Бернар до встречи с Мадленой? Арлетта бросила учение, она жила лишь войной в Алжире, французском Алжире... Исчезла где-то в Испании. Взгляд Каролины напомнил Бернару взгляд Арлетты — черные глаза под высоким, не выпуклым лбом. У Мадлены лоб был выпуклый. Каролина была ниже Арлетты и даже ниже Мадлены, а Мадлена ведь совсем маленькая!

С Мадленой вечно приходилось что-нибудь есть или пить. А здесь можно было поговорить спокойно, серьезно, можно было забыть лазурь за окном, море, пальмы, гуляющих, музыку, рулетку, цветочный рынок, засахаренные фрукты, девичий загар... Швейная машина переставала стучать своей никелированной ножкой... Женевьева откладывала в сторону простроченный кусок материи, вставляла новый... Говорили о Режисе. Бернар для этого сюда и приехал. Он расспрашивал добросовестно и настойчиво, как репортер. Он не спешил. Неделя шла за неделей...

— Лучше все-таки ввести вас в курс дела,— сказала ему как-то Женевьева.— Теперь, когда я с вами познакомилась ближе, я вам доверяю. Я не решалась сказать вам это из-за той женщины — она замужем. У Режиса была любовница.

Любовница у Режиса? Бернар был поражен, и сразу из головы у него вылетело все прочее — творчество, бог, смерть... Режис изменял Мадлене? У него даже в животе оборвалось... Он поглядел на голую ногу Каролины, подрагивавшую в полуметре от него, и вдруг нога эта, покрытая черным пушком, показалась ему ужасно противной. Другая женщина? Кто же она? Да у него просто времени бы не хватило! Другая женщина! Нет, немыслимо!

— Немыслимо?

Женевьева обошла швейную машинку, села напротив Бернара, нагнулась вперед. Она всегда принимала эту позу, когда собиралась поведать собеседнику самое важное, самое главное:

— Я знаю это точно. Из первых рук. От самой этой женщины. Она ко мне приходила.

— Но она, возможно, выдумывает! Лжет... Или она сумасшедшая!

— Ничего она не выдумывает! Есть детали, которые не могут обмануть... Я была его женой, я знаю...

Какая жара! Бернар с удовольствием снял бы пиджак, выпил бы чего-нибудь холодного, хотя бы простой воды, но он не смел попросить...

— Кто она? — осведомился он.

— Вот этого я вам никогда не скажу... Замужняя женщина...

— Это не та сумасшедшая, которая...

— Она не сумасшедшая. Это Режис по ней с ума сходил. Вот уж никогда не понимала его вкусов.

— Позвольте, когда же это было? Режис так долго болел... А какого рода эта женщина?

Вполне порядочная. Когда Режис слег, он с ней не виделся и от этого окончательно расхворался. Она писала ему каждый день. Но ведь не обнаружено ни одного письма такого содержания!.. Ясно, Режис их сжигал по мере поступления, но ее письма были для него единственным утешением в жизни, только они поддерживали его в муках. Бог и любовь этой женщины. Ради нее, чтобы ее увидеть, несчастный страстно хотел выздороветь. Не беспокойтесь, Мадлена тоже, как и все жены, «ходила в дурах». Слово «в дурах» противно проскрипело, от него разило чесноком, и потому оно никак не могло относиться к Мадлене. Каролина слушала со страстным вниманием. Не выдержав, Бернар попросил разрешения снять пиджак. Пожалуйста, сейчас это в моде, если, конечно, он ограничится пиджаком и не разденется догола. Кровь бросилась Бернару в голову... Каролине неплохо было бы сходить к педикюрше. Обе они, и мать, и дочь, какие-то ужасно неухоженные. Кто, интересно, их знакомые? Женевьева, эта праведница, иной раз могла быть на редкость вульгарной... Иной раз она вставляла в разговор такие словечки, такие высказывала мысли, которые совсем не вязались с ее обликом.

— То, что вы сказали, меняет мое представление о Режисе,— проговорил он.— Это чудовищно.

На мгновение Женевьева словно смутилась. Взглянула на Каролину.

— Я же тебе говорила, мама, не надо было...

На глазах у Каролины выступили слезы. Бернар вытер потный лоб, руки.

— Ах, я уже не знаю, что и думать... Значит, Мадлена была права... Все, что я думал о Режисе,— ложь. Если он мог обманывать Мадлену, он мог обманывать и нас, своих учеников... Мадлена говорит...

— Что Мадлена говорит? — крикнула Женевьева.— Эта женщина никогда его не любила! А если не любишь человека, значит, его не знаешь!

Они были в неравном положении: свежая и чистая рана Бернара кровоточила, но она не была заражена микробами, как гнойные язвы Женевьевы, которая ходила с ними вот уже двадцать лет, нарочно их расчесывала... В течение десяти лет она ненавидела Мадлену, всех женщин и жила с непереносимым зудом злобы, поддерживаемая лишь страданием, опьянялась им, в нем погрязла. Каролина знала свою мать только такой, только в состоянии трагического ожесточения, в каком пребывает человек во время скандала, ссоры, получив или дав пощечину... Покупала ли мать рыбу, стирала ли белье, шила ли на машинке, она всегда была чем-то оскорблена, кипела ненавистью. Поэтому Каролина жила с мыслью, что матери ее нанесли неслыханную обиду... Они были в неравном положении, Бернар и эти две женщины: для них — ни тени сомнения, для него — все под сомнением. Перевес был явно на их стороне: Бернар поверил в существование той, другой женщины в жизни Режиса, поверил, что Мадлена это знала и этим не интересовалась, не огорчалась, не ревновала, не мучилась. Мадлена была неуязвима. Чудовище. Колдунья. Однако им не удалось убедить Бернара, что Мадлена убила мужа из мести,— он слишком хорошо знал все подробности болезни Режиса, отец Бернара сам его оперировал. Нет, Режису все равно

оставалось прожить всего несколько месяцев... Самоубийство положило конец его страданиям. Самоубийство? Всем известно, что Мадлена его отравила, это не самоубийство, а убийство. Никогда Режис, добрый католик, не наложил бы на себя рук. Тут Бернар уперся. Режис не был «добрым католиком», его богоискательство вовсе не значит, что он был «добрым католиком». Бернар надел пиджак. Он обезумел от ярости и уже направился было к двери, как вдруг услышал рыдания Каролины.

— Вот видите, что вы натворили!

Женевьева с трагическим видом побежала за стаканом воды. Но Бернар тоже ожесточился: что он такое сделал? Ничего не сделал.

Он стоял и глядел на плачущую Каролину.

Ушел он не сразу, и разоблачения Женевьевы вошли в биографию Режиса, которую впоследствии написал Бернар и на которую все ссылались.

XII

Кто же вы, Режис Лаланд?

Мадлена неподвижно лежала на широком смертном ложе Режиса. В спальне было темно. За окном, задернутым плотными занавесями, бился шум огня и ветра — ночной Париж. Теперь Мадлена спала в спальне, а диван в кабинетике забросила окончательно. Но из всей спальни она пользовалась только кроватью: здесь все было неизменно, все стояло на прежних местах; даже не сдвинули стульев, даже не убрали книг с ночного столика — последние, которые читал Режис,— а в стенном шкафу по-прежнему висели его костюмы, галстуки, лежало его белье... Стирая пыль, Мари ничего не переставляла. Мадлена проскальзывала в постель, как в конверт, такая легкая, что даже простыни не мялись под ней.

Каждый вечер она шла на свидание с бессонницей, борясь с нею один на один, ничем не прикрытая. Сбросив на пороге спальни отрепья дня, Мадлена оказывалась лицом к лицу с самой собой. Была ли бессонница следствием всего того, что Мадлене хотелось сказать себе, или это желание объясниться с собой приходило из-за бессонницы? Ей не удавалось приглушить мотор, жужжавший в голове, она не могла обнаружить выключатель и не так уж была уверена, что хочет его обнаружить. Бессонница была наркотиком Мадлены, а также контактом, присоединявшим ее ко вселенной. Мадлена становилась «приемником» и одновременно источником тока, включалась во всеобщую сеть. Превращалась в одно из слов песни, из которой нельзя выкинуть ни слова, не нарушив смысла, не оборвав мелодии. Мадлена была одним из слов, необходимых, как и все прочие, в мировом порядке, в непрерывной мелодии, и находила в этом известное удовлетворение.

Но как жить без сна? Днем ее отвлекали обои, она оживала на трапеции, но бывали вечера, когда она буквально валилась с ног от усталости. Тело ее словно лишалось костей, гнулось, скручивалось, глаза были как темно-лиловые анютины глазки с черной сердцевинкой. Надо было, надо было спать любой ценой, но она не решалась прибегнуть к снотворному, подобно тому, как другие не решаются к нему не прибегать. Лучше уж эти провалы черной усталости, острое возбуждение, чем искусственная одурь, искусственная потеря сознания. Поддаться, добровольно пойти на уничтожение, которого не миновать, как смерти под скользящим ножом гильотины,— нет, она не могла на это решиться, это возмущало ее, унижало.

Неподвижно лежа в темноте, Мадлена думала об анонимном письме; в нем сообщалось, что Режис в течение долгих лет состоял в связи с женщиной. Мадлена ни на минуту не поверила. Зачем Режис стал бы обманывать ее, она сама десятки раз ему говорила: «Займись ты какой-нибудь женщиной, женщинами, как в былые времена»... Этот совет оскорблял его сильнее и горше, чем он показывал. «Прелестная колдунья,— отвечал он,— не строй из себя сводницы, не подливай мне зелья. Нет такой женщины, которую мне было бы любо полюбить. Кроме тебя. А тебя я уже люблю». Зелье... В свое время в Вильнев-лез-Авиньон одна женщина готовила из трав зелье, подливала его в духи... Старуха исчезла, отравленный ею человек умер, а Мадлене не спалось. Ее личный опыт счастливой любви был так недолог. Режис, который отказывался полюбить ее, тогда еще девочку, защищался, уклонялся, отталкивал ее... Ослепительная вспышка — и уже она его разлюбила... А потом был Бернар, который тоже не хотел ее любить... Вспышка... И вот уже она не любит его. Проснулась как-то утром с таким ощущением, будто на дворе другое время года.

Сперва это письмо ее только удивило: кто же хочет ей зла? Ответ ясен: конечно Женевьева. Но тут ее взяло сомнение: а что, если это правда? А что, если это не Женевьева? Тогда кто же? Ее мучило любопытство... Такое чувство, как будто тебя обокрали в собственном доме и ты не смеешь никого подозревать и подозреваешь всех — словом, что-то возмутительно мерзкое. Только бы знать! Подозревать — это пытка. Мадлена перебрала мысленно всех знакомых женщин... Даже мадам Верт вспомнила... А почему бы и нет? В ней чувствовался шик, и она была из «шустрых». Режис делил женщин на «шустрых» и на «сонь» и любил только «шустрых». Импульсивных, идущих напролом, ставящих в тупик. Он любил в женщине живость. Режис так любил женщин, что был способен переспать с собственной сестрой, и Мадлена без малейшего стеснения представила себе Режиса с Лизой, но ничего не получилось. Впрочем, Лиза как раз была «соня». Большая сонная кобыла.

В анонимном письме было слово «зелье»... В той фразе, где говорилось об отравительнице. Все-таки так написать могла только Женевьева. Чересчур длинная подпись гласила: «Та, кого он любил до последнего дыхания». Было в письме и слово «колдунья»... Бернар виделся в Ницце с Женевьевой. Мадлена узнала об этом из бюллетеня, выпускаемого кружком по изучению... но у Бернара было в высшей степени развито чувство чести, он принадлежал к «старой Франции» и поступил бы правильно, если бы женился на Арлетте. Анонимное письмо — и он... нет, невозможно. Чтобы перевернуть все в чужой судьбе, не было другой такой, как она, то есть такой, как Мадлена,— Мадлена почувствовала себя если не виноватой, то, во всяком случае, растерянной... Она распоряжалась людьми беспардонно. «Беспардонная...» — так о ней говорил Режис. А что это, в сущности, значит? Когда рассветет, она посмотрит в словаре Ларусса. Самое лучшее, это отправиться к мадам Верт и «беспардонно» бросить обои и фирму... У Режиса была мания употреблять слова в их точном значении. Бросить обои... Под закрытыми веками Мадлены двигалась толпа, все люди в одном измерении, как нарисованные. Режис сидел в постели, опершись на подушки, и плакал... «Убей меня, Мадлена, убей меня!» Мадлена спала, но не знала, что спит. Она держала в своей руке руку Режиса и плакала вместе с ним. У него не было одной ноги... Она проснулась! А как он раньше бегал... Лазил по скалам среди сосен. Ей приснилось, что ему ампутировали ногу и что она полюбила Бернара. Гордиться тут нечем. «Лэн, ведь ты ничего не боишься! Убей меня, убей!»

Мадлена соскочила с постели. В узкие вертикальные щели занавесок

уже пробивался дневной свет. Она сделала несколько прыжков на месте, добралась в темноте до окна, отдернула занавески. Париж, еще почти тихий, взглянул на нее серым косым оком. Мадлена быстро легла в постель, и сон внезапно сморил ее.

Ровно в девять часов телефонный звонок вонзился в нее, как сверло... Она сразу проснулась: под ледяным душем звонка ее трясло, захватило дыхание, сердце билось как бешеное... Звонил Бернар. У него был дар, редчайший дар попадать всюду не вовремя; они не виделись и не разговаривали вот уже целых два месяца, и он позвонил ей в самый неподходящий момент, как будто нарочно — чтобы отнять жалкий огрызок сна.

— Я тебя не разбудил? Я боялся, что тебя не застану...

— Нет, ничего... Что-нибудь случилось?

— Ничего не случилось... Просто я хотел тебя предупредить, что сегодня вечером в зале Садоводства будет диспут о Режисе... Если хочешь, приходи.

— Можно было бы предупредить меня раньше.

— Все это решилось в последнюю минуту.

— Не сегодня же утром. Вы ведь сняли зал, пригласили людей.

— Верно. Не знаю, как это получилось... Спохватились только вчера, было уже поздно...

— Лучше было бы позвонить мне поздно, чем утром.

— Прости, Мадлена, я вижу, что разбудил тебя.

— Начало в девять?

— Да. Хочешь, я за тобой заеду?

— Не надо. Спасибо за приглашение. Если только я приду... До вечера...

Мадлена снова легла. Попытаться заснуть? И речи быть не может... Итак, дошло до того, что ее забывают пригласить на диспут о Режисе Лаланде. Безумие! Почему? Они — кто они? — не желали, чтобы в зале присутствовали инакомыслящие. Она вдруг почувствовала, что нет в ней боевого духа. Да ну их всех! Все равно ей с ними не справиться, она совсем одна, на руках у нее нет козырей. Козырь — это громкое имя, слава, а она — она просто женщина, занимающаяся обоями, коммерцией. То, что она вдова Режиса, являлось скорее минусом; супруга, вдова, которая вмешивается в дела, не доступные ее уму. Да куда она лезет!.. Единственные ее союзники — это крестная да старина Жан... Самое страшное то, что они — другие — возможно, правы. А вдруг Режис говорил другим другое, чем ей? Он старался ей понравиться, говорил то, что, по его мнению, она заведомо одобрит. Ему-то, Режису, было на все наплевать! «Кто вы, Режис Лаланд?» — как теперь модно стало выражаться по радио. Что ни говори — мистификации-то его были реальностью... Опубликовал же он выдумки Мадлены про Екатерину II под видом исторического этюда. С этим уж не поспоришь. Она пойдет в зал Садоводства, просто чтобы им досадить: все, что она может теперь,— это им досаждать.

До последнего времени считалось, что математика — совершеннейшая из наук. Ей даже удается выразить отношения между предметами... Но какой науке под силу выразить формулой отношения между людьми? Что такое история человека, если не приближение? Достаточно допустить ошибку, пойти в ложном направлении, и все пропало. Все вычисление окажется неверным. Тому примером Режис. Представим себе Режиса как величину, помноженную на другие величины — рассказы и комментарии о жизни и творчестве Лаланда, предложенные его учениками и последователями со всеми ошибками, вольными и невольными, допущенными с определенной целью или проистекающими от избытка воображения, из

любви к красивым легендам... Умножим такого Режиса и получим в результате необъятную фальсификацию, которая и есть История всех нас вкупе.

Плохо освещенный, мрачный зал Садоводства был набит битком. Публика почему-то походила на неимущих в туманный день. Мадлена, в плаще и платочке, завязанном под подбородком, села в глубине зала, и ее никто не заметил. На эстраде, за столом, их было шестеро или семеро. Только мужчины. Тот, что сидел крайним слева, был, пожалуй, хорош собой. Стул его не поместился за столом, и он сидел в профиль, под прямым углом. Остальных за столом она не разглядела, увидела только черную оправу чьих-то очков, голову и лицо — круглое, как стекла очков, а рядом с очками — Бернара, далекого Бернара, расплывчатого и совсем не похожего на того, которого она знала раньше.

— Дамы и господа...

В зале сидели старики, даже не старики, а старцы, зеленая молодежь и молодежь постарше. Солидные мужчины и студенты, девушки с тетрадками, будто они явились на лекцию. Две или три элегантные дамы, затерявшиеся в этом туманном сером зале. В первых рядах — ученые мужи, мудрые старцы. Позади — юноши с кольцом бородки, с голой шеей, в расстегнутом воротничке. Хорошеньких девушек было очень мало. Бедный Режис!

— ...Творчество Режиса Лаланда ставит перед нами столько проблем, дает столько животрепещущих ответов, что бесспорно занимает в наших умах и сердцах господствующее место. «Режис Лаланд как историк и романизированная наука» — этой теме посвящено наше сегодняшнее собрание. Мы попытаемся рассудить историков и романистов, которые, каждый со своей стороны, отстаивают свои права на творчество Лаланда.

Мадлена предпочитала эту тему спорам о поисках бога в творчестве Режиса Лаланда. Возможно, Бернар все-таки посчитался с ее мнением?

— ...Исторические личности в произведениях Лаланда написаны столь выпукло, что не умещаются в рамках исторических событий и начинают жить самостоятельной жизнью. Так например, в его знаменитой книге об Екатерине Великой история любви нарисована с такой силой, что читатель забывает и об описываемой эпохе и об исторических событиях. Вспомните сцену, когда Понятовский узнает, что Екатерина его больше не любит... Разве это король, разве это императрица, действующие в силу государственных соображений?.. Разве в этом дело! Вот почему романисты хотели присвоить Лаланда себе. На что историки возражают: историческая точность передачи взаимоотношений между многострадальной Польшей и Россией времен Екатерины II позволяет летописцам считать Режиса Лаланда великим историком, хотя бы за смелость его гипотез.

Мадлена увидела себя в гамаке, услышала собственную импровизацию о Понятовском и Екатерине II. Но человек в очках говорил так убежденно, что ей подумалось, уж не нашло ли на нее тогда в гамаке наитие свыше. Режис затем обработал ее фантазии, поставил даты, добавил детали, касающиеся места действия, одежды, упомянул имена лиц второстепенных, рассказал о положении Польши. Судьба страны, зависящая от любовных похождений императрицы, вписывалась в рассказ с какой-то чудовищной и, возможно, даже с ошибочной логикой.

Она перестала слушать; впрочем, оратор не долго злоупотреблял вниманием зала и тут же дал слово желающим из публики. Мадлена пришла в себя, увидела эту публику, которую, очевидно, мало интересовал вопрос «историк или романист», и, как только человек в очках кончил вступительное слово, дискуссия тут же перешла к вопросу о вере и политике... Присутствие бога в произведениях Режиса Лаланда, фашизм или

коммунизм... Был ли Лаланд левым, «прогрессистом» или... Какой-то мальчик в красном галстуке заговорил о «времени Лаланда»...

— Концепция времени играет огромную роль в модификации романа вообще, но особенно убедительно показано это в произведениях Лаланда, именно потому, что он историк... Я говорю не о ручном домашнем времени, что отсчитывают нам стенные часы, которые накапливают секунды и превращают их в века, я говорю о новом течении времени, начавшемся, когда мы шагнули от наших обычных, постижимых, человеческих часов и минут к непостижимому времени в масштабах космоса. Отблески новых научных теорий неотступно волнуют нас, и мы обнаруживаем их у Лаланда, например, *в отсутствии времени.* Flash-back или flash-forward* — детская забава, к которой Лаланд никогда не прибегает. Для него неважно сообщить, что данный факт имеет место, имел место, будет иметь место, ему важно, чтобы читатель не отводил глаз от зеркала, в котором ничто не отражается, пока читатель в него не смотрит. Ничего — до взгляда, ничего — после. Он видит лишь то, что существует *одновременно* с его взглядом, наличную, а не воображаемую — как прошлое или будущее — реальность, нечто осязаемое, материальное, некую данность. Новая сверхреальность романа с перманентным настоящим... Если через несколько тысячелетий эйнштейновское время станет временем человеческим, если человек, запущенный в пространство, превзойдет световой барьер и будет жить в иных, чем мы, измерениях,— как сложится тогда его судьба? Наши три времени: прошлое, настоящее, будущее,— умножатся ли они и грамматически, и реально?..

Зал перестал слушать... Человек в очках прервал оратора, извинился: надо соблюдать регламент... «Прошу,— проговорил он, обращаясь к следующему оратору,— ваша очередь...»

— «С рождением каждого человека возникает время, которое становится его временем», как сказал Эрнст Юнгер...

— Долой! — крикнул кто-то из глубины зала.— Не смейте протаскивать нацизм!

Начался шум... Человек в очках отчаянно зазвонил в колокольчик и крикнул в публику:

— Прошу вас... Вы здесь не на митинге в зале Мютюалите.

— Да что вы, а я думал, что мы там...— ответил из глубины зала под общий смех чей-то голос.

— «С рождением каждого человека возникает время, которое становится его временем»,— невозмутимо повторил оратор...— Юнгер требует, в противоположность Лаланду, чтобы весь земной шар находился в одних руках...

Мадлена сразу же потеряла нить рассуждений... Итак, Режис не хотел, чтобы земной шар был в одних руках?.. Пришлось прервать и этого оратора; а третий уже цитировал Бергсона:

— «...реальное время, играющее первенствующую роль в любой философской системе, ускользает от математики», однако Лаланд в своей работе «Во тьме времен», говоря о математике, видит в ней единственное спасение!.. История как наука, философия истории... Любопытно отметить, что сплошь и рядом вы обнаруживаете у философов ссылки на поэтов, на их главенство даже в чисто философской области... Время у Лаланда — это время поэтическое, необъяснимое, чувственное...

— Долой философов! Да здравствует поэзия!

Человек в очках размахивал колокольчиком. Юноша в красном галстуке, тот, что говорил о «времени Лаланда», потихоньку протиснулся к дверям. Мадлене почему-то стало его жалко... Рядом с ней молодень-

---

* Литературный отрывок, описывающий события, происшедшие до или соответственно после времени основного действия *(англ.).*

кая девушка судорожно записывала выступления ораторов. Мадлена перестала слушать, она думала о Режисе, о всей этой безумной истории.

— ...заметьте,— говорила дама неопределенного возраста, такая низенькая, что, хотя она стояла, казалось, будто она сидит,— как слово «бог» учащается в произведениях Лаланда под конец его жизни... Поэтому совершенно естественно, что он скончался, приобщившись святых тайн, в мире с самим собой и со всем светом...

Дама продолжала разглагольствовать. А Бернар хоть бы бровью повел!

Мадлена подняла руку. «Мадемуазель, вам слово!» — сказали ей с эстрады, когда ораторша закончила свою речь.

— Я хорошо знала Режиса Лаланда,— начала Мадлена,— он произносил слово «бог», как и мы все... Бог — это же общее место... Боже мой... слава богу... боже упаси... Если бы для Режиса Лаланда существовал бог, он положился бы во всем на него и жил бы безмятежно. Но он всегда отвергал это слишком легкое решение проблемы. Не надо считать, сколько раз у него встречается слово «бог»... Больше всего его занимал вопрос о том, как отнять у смерти жало ее, и не у бога он искал ответа. Он пытался создать себе мир без событий, заключить таким образом время в скобки... создать ту пустоту, в которой можно жить, не измеряя ни времени, ни пространства. Для верующего таких проблем не существует. С другой стороны, я точно знаю, что, умирая, Режис Лаланд не просил вызвать священника, не причастился... А мир его души... это уж касается только его одного.

Мадлена опустилась на стул. Девушка, сидевшая рядом, бросила на нее взгляд, в котором нельзя было прочесть ни одобрения, ни осуждения, и быстро взялась за свой блокнот. Три... четыре руки поднялись одновременно. «Слово предоставляется вам, вам справа...»

— Выступавшая до меня барышня утверждает, что хорошо знала Режиса Лаланда... Прошу прощения, но вряд ли мы можем поверить ей на слово... Уже ее молодость... Неужели Режис Лаланд поверял ей свои мысли и чувства? Возможно... Возможно, он скончался, не причастившись... Нам, историкам, хотя мы не судьи, необходимы доказательства, документы, свидетельства, которые подтверждали бы тот или иной факт... Правда, мы замечаем следы того, что говорила эта девушка, в книге «Во тьме времен», но это лишь едва заметные следы... И вовсе не слово «бог» убеждает нас в том, что Лаланд был верующим, а философия его творчества, которая по самой своей сути является философией христианской...

Последующие ораторы выступали в том же духе. Они знали работы Режиса назубок, куда лучше, чем Мадлена, они сыпали цитатами... И все они повторяли, что эта барышня не привела ни единого веского подтверждения своей правоты. Бернар, сидевший на эстраде рядом с очкастым председателем, не вмешивался, ни разу никого не остановил. Правильно говорил ей, Мадлене, Жан, что они утопят ее в своем философском жаргоне, и разве ей, с ее обыкновенным словарем, устоять против них...

Когда в первом ряду, опираясь на трость, поднялся один из мудрецов, маленький, старенький, с тюленьими усами, в зале воцарилось благоговейное молчание. Мудрец поискал Мадлену глазами, не нашел и заговорил, повернувшись в ее сторону:

— Барышня, которая только что говорила, что Режис Лаланд хотел вырвать у смерти жало ее, еще здесь?.. Так вот, барышня, вы находитесь на скользком пути. Слишком у вас много гордыни, как бы вам не погрязнуть в ней. Будем задавать себе лишь те вопросы, на которые можем дать ответ. И вручите все прочее, вручите вечность в руки божии. Там ей будет лучше.

И он сел под оглушительные аплодисменты части зала. «Кто это?» — спросила Мадлена у своей соседки с блокнотом. Та кинула на нее недружелюбный взгляд: «Рибер, физик...» Публика теперь молчала, после мудреца у всех отнялся язык. «Никто не хочет взять слово?» Все-таки одна рука поднялась...

— Мне хотелось бы только сказать, что барышня, которой ответил мосье Никола́ Рибер,— это мадам Режис Лаланд.

Слова эти прозвучали как тяжкое обвинение. Зал погрузился в глубокое молчание. Соседка Мадлены с блокнотом на коленях застыла, держа в поднятой руке карандаш, и с каким-то ужасом уставилась на Мадлену; несколько голов повернулось в ее сторону... Заскрипели стулья, раздался шепот. Мадлена держалась мужественно: она только развязала под подбородком косыночку, как бы желая предстать перед собравшимися с открытым забралом. Но она тоже узнала того, кто публично назвал ее имя: это был Лео, тот худенький мальчик, которого к ней приводил старина Жан вместе с двумя другими мальчиками и которого она тогда выставила вон. Лео — тот самый худой злюка с бачками. Он как будто поправился, и сидевшая рядом очаровательная девушка, очевидно, пришла с ним.

— Очень сожалею,— говорил теперь новый оратор,— что и я, как все прочие, поставил под сомнение слова мадам о том, что она «хорошо знала» Режиса Лаланда. Но «хорошо знать» — еще не значит «хорошо понимать».— По залу прошел легкий смешок.— Из нашего собственного опыта мы знаем, что супруга — личность, менее всего заслуживающая доверия...

Зал хохотал уже открыто, не так над супругой, не заслуживающей доверия, как над жизненным опытом оратора, которому с виду не было и двадцати... Выступавшие отклонились от темы и заговорили о проблеме супружеской четы в произведениях Лаланда. Какой-то мужчина, большеголовый, широкоплечий, говорил так долго, что председатель, осовев, зазвонил в колокольчик, а кое-кто уже направился к выходу. Мадлена тоже встала и вышла.

Во дворе, пустынном и молчаливом, девушка, выросшая из-под земли, словно травинка, попросила у Мадлены автограф. Машину Мадлена оставила далеко, почти у Дворца Инвалидов. Она бросилась бежать, словно за ней гнались.

XIII

Фокусы и шутки

Досаждать им... Это все, что она могла сделать, хотя бы попытаться сделать. Старый мудрец, тот самый, что посоветовал ей ставить себе лишь те вопросы, на которые можно дать ответ, великий физик Никола Рибер, охотно согласился ее принять.

Вот уже полвека, как он жил в одном из домов за вокзалом Сен-Лазар, в черном от копоти доме, стоявшем над железнодорожными путями, среди сажи и грохота металла. Дом был построен еще в те времена, когда в каждой квартире полагалось быть длинному, узкому, коленчатому коридору, который вел из гостиной и столовой в темные спальни и кухню, выходившие на унылый двор. Очевидно, квартиру не ремонтировали все эти пятьдесят лет, и она была того же цвета копоти, как и весь квартал. Мадлена застала Никола Рибера среди книг, низвергавшихся на пол и на всю свободную мебель, так что сесть ей пришлось на самый краешек стула, занятого кипами пожелтевших бу-

маг. Застарелый, упорный, вековой запах табака пропитал все вокруг, даже серый туманный дневной свет, с трудом пробивавшийся сквозь мутные окна.

Никола Рибер страдал одышкой, был неопрятен и жизнерадостен. Он ронял пепел на отвороты серого пиджака в пятнах, осыпал им бумагу, покрытую мелким почерком, похожим на мушиные следы... «Ну, дитя мое,— сказал он, и его мокрые тюленьи усы расползлись в улыбке,— чем могу служить?»

Мадлена начала рассказывать ему о тайнах творчества Режиса... о его мистификациях, подлогах... о его поведении, о его пристрастиях, о женщинах, о Женевьеве, о Каролине... о его болезни, смерти.

— Ну и дела,— проговорил Никола Рибер, когда она замолкла,— жаль, что я не романист и не кюре в исповедальне... Но, дитя мое, ведь я физик...

— Вы великий ученый, у вас авторитет... Вы могли бы положить этому конец...

— В качестве кого? Наука требует доказательств. Против вас всё, мадам Лаланд... Даже кончина вашего супруга. О ней не следует рассказывать никому, слышите, никому. Впрочем, чего вы, в сущности, хотите? Труды вашего мужа налицо. Он должен был бы выражаться более точно, чтобы нельзя было перетолковать его творчество.

— Господи, не мог же он, в самом деле, повсюду вычеркивать слово «бог»! Написанный текст — это не математическая формула, всегда его можно истолковать как-то иначе. Даже закон толкуют.

— Верно. Значит, вы сами это понимаете. Существует лишь один-единственный точный язык, единственный путь, которым вы не рискуете завести мысль в непролазную чащу,— это математика. Когда философское понятие времени будет выражено математической формулой, мы далеко проникнем в неведомое. А до тех пор «время Лаланда» будут толковать в зависимости от тех или иных тенденций.

Мадлена почувствовала, что на глазах ее выступают слезы. Она сжала губы, кулаки, и ей удалось не расплакаться.

— Милая моя,— сказал великий Никола Рибер, и ей подумалось, что не всегда он был похож на потухший окурок,— утрите ваши прелестные глазки и не занимайтесь больше «временем Лаланда». Надеюсь, у вас есть любовник, а если нет, скорее заведите. Ваш муж был человек занятный, и вы все равно проиграете борьбу, которую вы начали. Плетью обуха не перешибешь! Режис Лаланд уже во власти определенного государственного порядка и определенного порядка вещей. Из него сделают все, что требуется, и придадут ему нужный облик. Он уже фигура официальная, представляющая Францию. И так как его здесь нет, чтобы отбиваться... Единственно, что я могу вам посоветовать,— это записать все, что вы знаете или думаете, что знаете, в дневник и спрятать его так, чтобы его можно было в один прекрасный день обнаружить. Найдутся юные энтузиасты, которые подхватят ваши тезисы относительно Лаланда. Не то чтобы я был согласен с Лаландом, но его тезисы, в конце концов, это его тезисы, и спорить я не берусь.

Мадлена поднялась и послала старому ученому самую очаровательную из своих улыбок.

— Я вас не провожаю, мне трудно передвигаться. Спасибо, что заглянули ко мне. Вы восхитительны, мадам!

Режис съедал без остатка жизнь Мадлены. Никогда, даже в первую пору их любви, он не занимал в ее жизни такого огромного места. Его физическая смерть была лишь толчком, теперь же земля тряслась под ногами Мадлены, хоть и не сильно, зато непрерывно. Эта вторая

смерть, исчезновение того, чем Режис был при жизни, равнялась катастрофе, рядом с которой все на свете теряло свое значение. Мадлена была существо правдивое, но до сих пор не знала, что любит правду. Так, например, она давала волю своей фантазии, лишь когда дело касалось того, что не поддается точному воспроизведению, как, скажем, История, но зато она обуздывала свое воображение, когда оно пыталось играть вещами слишком осязаемыми, которые обладают реальной силой. Сюда относились и обои. Старый мудрец предсказывал ей поражение, возможно, он и прав... Она могла бы, однако, мешать им делать все по-своему, докучать им. Разве не похоже это на процесс с вызванными в суд свидетелями? А также и лжесвидетелями? Вся жизнь не что иное, как судебный процесс. У каждого своя правда, ее он доказывает, за нее борется... У каждого мужа и у каждой жены своя маленькая правда, но, даже когда они вступают в противоречие, дело не обязательно кончается разводом. То же с прислугой и хозяевами. То же и с правдой поэзии. Я уж не говорю о классовой борьбе. О войнах. Всегда существует сотня разновидностей правды и столько же способов ее использовать. Мадлена верила в свою правду и была полна решимости ее защищать.

— А для этого,— говорила крестная,— надо быть красивой, ухаживать за собой. Чем женщина красивее, тем больше у нее шансов доказать свою правоту. Вовсе не потому, что ты права, признают твою правоту, бедная моя девочка. Если бы ты вела себя с Бернаром иначе, он бы тебе помог.

Мадлена осталась ночевать у крестной, на улице, продушенной запахом кофе. Она не спала, хотя уже наступил тот тихий час, который приходит под самое утро, когда еще не начали грохотать помойные баки. Лежа в кровати, где она спала еще школьницей, Мадлена представляла себе, как книги Режиса расходятся по всему свету. Видела их светящиеся маршруты, точно на картах в метро, когда нажмешь кнопку и загорится нужная линия. Это как хлеб: кто-то его печет, кто-то его разносит, кто-то его ест. Режис писал книги, кто-то рассылает их во все концы света, кто-то ими питается. Мадлена представляла себе книги Режиса на столах, на библиотечных полках, в руках людей... Видела людей, которые читают, которые следуют за мыслью Режиса или за тем, что считают его мыслью. Китаец, очевидно, понимает все иначе, чем француз. Это все равно как для нас китайский театр: мы не разбираемся в его символах, и наше представление о драме, очевидно, неверное. Европеец, например, не способен сделать себе харакири. Или сжечь себя живьем, как бонза... И вот они — китайцы или вьетнамцы — читают книги Режиса... Режиса, который отравился морфием. «Видно, очень уж тяжело у меня на душе, если в качестве единственного примера национального своеобразия народов мне приходят в голову лишь различные способы самоубийства. Судя по восприятию книг Режиса, здесь, во Франции, полным-полно японцев и зулусов, я хочу сказать, что все понимается навыворот». Каковы-то будут воспоминания о Режисе, которые собирается опубликовать Женевьева? Мадлена уже приготовилась увидеть в них свой портрет... Лиза тоже не жаловала Мадлену: родные считают вполне нормальным, чтобы их сын или брат женился на женщине, отвечающей их идеалу; для родных невыносимо, когда брат или сын безумно любит женщину, которая, по их мнению... Но если, на беду, обожаемая супруга не платит взаимностью брату или сыну, значит, она лишена сердца, доброты, человеческого достоинства... И верно, нет у Мадлены всех этих вышеперечисленных добродетелей. Чудовище. Ничего не поделаешь, если она не любит, если не любит больше. И это не потому, что он ее любит. Да и любит ли он ее? Если хорошенько присмотреться... Что произошло с Режисом, почему в один прекрасный

день он отвернулся от всех женщин и видел только одну Мадлену? Лэн, Лэн, Лэн... Вот уже три года, как он умер. Она разлюбила Бернара. Любовника у нее нет. Все ее помыслы сейчас только о Режисе.

Сразу же после его смерти, после того как Мадлена узнала о его смерти там, в Бразилии, перед самой посадкой на самолет, она накупила разных подарков, разные кустарные изделия. По возвращении смерть и все, что с ней связано, потрясли ее. И сразу же она сошлась с Бернаром. Словно перед лицом смерти старались получить все в двойных порциях. И, вероятно, это было хорошей, здоровой реакцией. А теперь Режис умирает вторично: сцену репетируют снова, вносят поправки,— и на сей раз, коль скоро *это* так, Мадлене не хотелось больше ничего, все стало незначительным, все наполнено скукой. Ослабление жизненного инстинкта... По-человечески это было прекрасно, не правда ли? Но и непереносимо. Неужели более желательно испытать безысходное горе?.. Потому что наличье добрых чувств — это так красиво... Или пускай все останется по-прежнему, пускай приходит равнодушие? Правильнее всего страдать, терпеть и продолжать жить с кроткой улыбкой на устах. Ненавижу, когда мне читают мораль. Мадлена подпрыгнула на постели, как рыба в сетях... Она не имела ни малейшего представления о морали и была хорошим человеком, а теперь она поняла, что считается моральным, и даже могла бы вести себя соответственно, но знала, что и пальцем для этого не шевельнет. Слишком много в ней накопилось злобы. Она потеряла сердце и возможность чувствовать в унисон с другими.

Слышно было, как в кухне возится крестная. Мадлена окликнула ее, крестная вошла, неся на подносе завтрак, уже совсем готовая отправиться в клинику. «Ты не спала... я это чувствовала... Думала, что хоть к утру заснешь... Ухожу, а то опоздаю!»

Мадлене хотелось есть, и не было на свете ничего вкуснее, чем кофе крестной, чем ее апельсиновое варенье, ничуть не похожее на покупное. Крестная с минуту смотрела, как Мадлена завтракает: «Оставайся сегодня ночевать, а? Мне хотелось бы с тобой поговорить».

Вечером она сказала:

— Почему бы тебе не выйти замуж, Мадлена?

— За кого?

— Да неважно за кого.

— Ого! Очевидно, есть кто-нибудь на примете?

— Никого нет. Но у тебя уйма знакомых.

— Крестная, что-то это на тебя непохоже!

— Да на тебя также.

— То есть?

— Что ты живешь одна.

— Вовсе я живу не одна.

— Ага! Скрываешь, значит. Кто он?

— Режис.

Слезы выступили на глазах крестной, поползли по щекам.

— Да ты понимаешь ли, что говоришь?

Мадлена молчала: пыталась понять, понимает ли она, что говорит.

— Да что тут понимать? — наконец произнесла она.— Что?

— Жить с человеком, которого уже нет...

— Не преувеличивай, пожалуйста.

— Как так? Разве он существует?

— Больше, чем при жизни. Если бы он не существовал, о нем бы столько не думали. Теперь он всюду. Возможно, в эту самую минуту тысячи людей на белом свете следят за ходом его мысли или спорят о ней.

— И тебе потребовались все эти люди, чтобы заметить существование Режиса?

— Когда Режис был жив, он отвлекал меня от Режиса. Теперь его нет, и ничто меня не отвлекает.

— Откуда у тебя эта душевная черствость, дочка?

Мадлена не ответила. Все равно она ничего бы не смогла объяснить. Оба раза, когда она любила, в чувстве ее было нечто космическое, она любила не просто Режиса, не просто Бернара, нет, они вписывались в некий мир, были его центром; из этого центра расходились волны красок, звуков, форм, они формировали, преображали чувства, пейзажи, вещи. Режис, рука Режиса, голос Режиса, особое движение плечей, манера надевать пальто, его словечки, его взгляд, его окурок — во все это она была влюблена, влюблена до безумия, подчинена каждой детали этих звуков, красок, слов, от которых зависело то, что она сама услышит, увидит, познает мир и жизнь. Потом в один прекрасный день она обнаруживала рядом с собой человека без грима, без огней рампы, со всеми дефектами кожи, с самыми обычными словами, и приходилось как можно быстрее выбрасывать окурки, потому что от них противно пахло.

Теперь, когда он умер... Ее не отвлекали окурки; она возобновила диалог с того самого места, на котором прервала его, когда явился лишившийся ореола образ Режиса и прогнал ее любовь. Она что-то говорила, а Режис отвечал написанными страницами. Это была волнующая и странная игра.

Я не собиралась писать историю одного человека... Мне известна его судьба, она мне привиделась, я ее придумала, и я знаю ее так хорошо, что писать о ней мне скучно, да и незачем. Свести роман к жизни одного человека... И вот я все-таки веду о ней рассказ и стараюсь найти себе оправдание: я знаю, что́ представляет собой этот человек, я сама выдумала и его и его биографию; единственно, что меня интересует,— это сведения, которые идут не из первоисточника, а из вторых рук. Стычка с ложными образами, которые лишают человека его подлинного облика и, воспользовавшись смертью, подменяют его другим. Если мой герой был атеистом и если скажут: зря он им был...— можно поспорить об атеизме. Но если скажут: никогда он не был атеистом,— то и спорить не о чем. Так пишется История. А ведь есть люди и идеи, за которые нельзя не драться, если ты во что-то веришь.

Но Режис не был выдумкой Мадлены, она сама была не слишком уверена, что понимает его правильно. Ее брало сомнение... Не по поводу его манеры писать Историю, обходиться без бога или смеяться, а по поводу того человека, каким был Режис. Оказывается, она знала не все его фокусы и шутки. И вот старина Жан рассказал ей об одной из этих шуточек... Казалось, все уже сказано, однако Режис продолжал преподносить ей сюрпризы и после смерти.

Жизнь полностью трагична, но она не только трагична. На свете существуют не одни лишь безногие, слепцы, чахоточные, прохвосты, похитители детей, вдовы, сироты... Любопытно было бы вычислить, какой процент составляют эти по-разному нестандартные существа по отношению к обычной толпе наших цивилизованных стран? Я имею в виду обыкновенных людей, которые ходят на футбольные матчи, заполняют вагоны метро, собирают первого мая ландыши, целуются на скамейках бульваров... Огромное большинство людей не нуждается в ортопедической обуви, не скрывается от жандармов, не валяется под забором, оглушенные бедами и алкоголем... Трагедия, спора нет, но иной раз нам показывают пьесу, вызывающую дружный смех. Человек не

живет постоянно под знаком смерти, и временами жизнь бывает вполне сносной. Чаще всего мы об *этом* не думаем.

— Ах, дружище мой Жан! — Мадлена сидела, поджав ноги, в кресле, теперь уже не белом, а красном.— Не желаю я больше видеть этой квартиры. Если бы мадам Верт могла обходиться без меня, я бы все немедленно послала к черту. Не понимаю, что случилось, все клеят обои... Я получила еще одно анонимное письмо. От женщины, которая называет себя любовницей Режиса. А вы по-прежнему считаете, что у Режиса не было любовницы?

Да, Жан был твердо уверен, что любовницы у Режиса не было. Мадлена пошевелилась в кресле... Однако что-то Режис от нее скрывал. Она всегда это знала. Поспешно закрываемый ящик письменного стола... Или телефон... Кто звонил? Да так, один приятель... Что он от нее скрывал? Жан должен знать... Может, хоть теперь он скажет?

Она отлично знала, что Жан ровно ничего не скажет, что он не выдаст Режиса, и тем не менее она продолжала его донимать... И, о чудо! Жан вдруг заговорил, и то, что он сказал, было действительно неожиданно, настоящий сюрприз. Режис и впрямь скрывал от нее нечто, но речь шла не о женщине, о нет, не о женщине... Тогда о чем же? Нагнувшись, Жан разглядывал ковер под ногами, а Мадлена видела его поредевшие на макушке курчавые волосы. В Жане еще чувствовался бывший красавец, хотя, может быть, никогда он не был красивым, разве что в молодости... Что же это за тайна, которую он не решается открыть?

— Хочу надеяться, что Режис поступил бы так же. Все лучше, чем поддерживать в вас мысли о существовании другой женщины...

И все-таки... Он мялся. Не настолько все это важно, однако глупо было с их стороны скрывать от Мадлены... Во время оккупации они постигли одну истину: если можно промолчать, лучше промолчи. Так в чем же, наконец, дело?

— Режис писал детективные романы. Под псевдонимом. Вот и все. Чтобы подработать. Брат Женевьевы, знаете, тот самый знаменитый Поль, который живет в Соединенных Штатах, переводил их на английский язык... А здесь, в Париже, я занимался изданием, подписывал договора и т. д. Режис выдумал себе псевдоним, и его романы имели постоянный сбыт во Франции. Издатель получал их из Америки на английском языке, и их снова переводили на французский! Вообразите, что получалось при сравнении перевода с оригиналом! Смех, да и только! — Жан хлопнул себя по ляжкам.— Да, переводчики... это я вам доложу!

Мадлена не задала ни одного вопроса, не перебивала Жана, который, окончательно развеселившись, рассказал ей, как незадолго до кончины Режиса Полю удалось связаться с одной кинематографической фирмой и он начал писать сценарий по одному из романов Режиса. Кино — дело канительное, там говорят «да», говорят «нет», отвергают, снова берут — словом, сами не знают, чего хотят. Переговоры в прошлом году так ничем и не кончились... И вот как раз сегодня Жан получил от Поля письмо: вопрос о сценарии снова выплыл на свет и на сей раз, кажется, вполне серьезно. Денег будет много, очень много... До сих пор они весь доход делили на три части — Режис, Поль и Жан. Будет ужасно забавно, если им вдруг свалится на голову несколько миллионов. Надеюсь, она не будет в претензии? Поэтому-то Жан, в сущности, и сказал все начистоту — так или иначе ему пришлось бы объяснить Мадлене, откуда взялись вдруг такие деньги. Он сообщил ей об этом, хотя полной уверенности, что с фильмом все получится, еще нет, сообщил, в сущности, из-за этих анонимных писем, потому что она вообразила, будто Режис ей изменял! Ей это нарочно внушают, из нена-

висти... Надо быть сумасшедшей, чтобы поверить такой ерунде! А она немножечко сумасшедшая, а? Правда ведь? Ну как это можно! Режис, который жил только ради нее...

Мадлена, свернувшись клубочком в красном кресле, слушала Жана, не перебивая, и, лишь когда он замолчал, взорвалась:

— Жил только для меня? Фокусник! Чревовещатель! Клоун! Парижские тайны на дому!

Жан перепугался.. .Отчего она пришла в такую ярость? Почему? Лучше бы ему промолчать, не выдавать ей их секретов... Но ведь худого тут ничего нет, и Режис так гордился своей хитрой выдумкой, так радовался, что может заработать... Ему было неприятно зарабатывать меньше Мадлены... А она ровно ничего не замечала, не спрашивала, на какие деньги он покупает ей драгоценности, правда, не слишком роскошные, но все же... Мадлена и деньги! Она зарабатывала их со всей серьезностью, но что с ними потом делалось, куда они уходили, она не знала, у нее можно было стянуть любую сумму, она бы и не заметила. Жан отлично знал Мадлену, потому что Режис много и часто рассказывал ему о ней. Но почему она так рассердилась? Дурного тут ничего нет, деньги вот-вот свалятся с неба. Не на что тут сердиться!

— В таком случае,— с силой произнесла Мадлена,— он и в бога мог верить! Если он у меня под носом такое выкидывал! Значит, все возможно! Когда человек мертв, все, все, все возможно. Он вполне мог жить с другой женщиной. И даже быть двоеженцем.

Жан опешил. А он-то считал, что поступил правильно.

У крестной была своя точка зрения, отличная от точки зрения Мадлены: она считала писание детективных романов делом безнравственным. Одна мысль о том, что Режис мог сочинять разные истории с преступлениями, убийствами, возможно, даже пытками, драками, пьянками и гулящими, грудастыми, как Джейн Мэнсфилд, девками, наполнила ее негодованием и удивлением. И, слушая возмущенные крики крестной, Мадлена вспомнила, что не спросила Жана, что это за романы, как они называются, какой псевдоним взял себе Режис, кто издатель, сколько он их написал, долго ли тянулся этот обман, эта тартюфовщина... И они, крестная с Мадленой, тут же разругались: крестная запрещала Мадлене обзывать Режиса жуликом, а Мадлена предлагала крестной сначала прочесть, а потом уже судить. «Развратитель молодежи, и это он — педагог! — кричала крестная.— Да это же скандал. Что же удивительного, если кругом одни kidnappings и hold-ups *. Полицейские романы — это школа преступников, но при чем тут мошенничество? И почему мошенничество? Кого Режис, в сущности, обманул?» — «Замолчи, крестная! Человек, который выдает заведомо фальшивую вещь за подлинную, с целью получения выгоды, называется мошенником... Да, да! Прекрасное определение также и для романиста вообще... А для историка тем паче. Жалко, что они меня не слышат, они бы дружно ополчились против меня». Крестная затыкала себе уши: «Не кричи, Мадлена, не смей так кричать... Бальзак вовсе не был жуликом. И Мольер тоже, когда писал своего Тартюфа. Режис был человеком безнравственным, был скептиком, циником. Но ему удавалось скрывать это. Со своими учениками он вел себя как честный и порядочный учитель...» — «Не говори пошлостей!» — «Он действительно был честным и порядочным! Какие нужны слова, такие и употребляю... А тебе бы только очернить Режиса! То ты кричишь, что он тебе изменял, то он, видите ли, жулик!» — «Крестная,— Мадлена говорила кротким тоном, не предвещавшим ничего доброго,— ты сама только что обозвала его развратителем

* Похищения детей и грабежи *(англ.)*.

молодежи...» — «Видно, мы с тобой обе с ума сошли,— быстро проговорила крестная, отлично знавшая, что́ следовало за такой кротостью.— Режис сыграл с нами шутку, мы обе этим недовольны и несем бог знает что».

Мадлена бросилась на стоявший в столовой узкий диван, обтянутый грубой шершавой материей, которая царапала ей ноги еще в ту пору, когда она ходила в носочках.

— Он до сих пор играет со мной разные шутки, крестная. С тех пор как он умер, нет мне жизни...

— Да, похоже, что так... Ты просто дурочка, Мадлена. Пойду разогрею суп.

Крестная ретировалась на кухню. Мадлена, лежа на диване, чувствовала себя странно усталой, ужасно усталой. Сумерки наполнили столовую своей дымкой, которая все сгущалась, уплотнялась, чернела... Крестная задержалась на кухне... А когда она вернулась из клиники, Мадлена уже ждала ее и сразу обрушилась на нее снова: Режис и «Черная Серия»,— хотя крестная не успела еще ни помыться, ни переодеться. Теперь Мадлена слушала, как она возится, как льется вода, шаги в кухне.

И вдруг неопровержимо, беспощадно шаги крестной стали шагами времени. С тех пор как Мадлена жила здесь ребенком, девушкой... Она столько металась с тех пор, носилась из стороны в сторону, шла рука об руку с Режисом, взбиралась на вершины, прозябала среди обоев мадам Верт, петляла, шла по прямой и зигзагами, но ей так и не удалось оторваться от времени, сбить со следа этого сыщика, который следовал за ней по пятам, не отставая ни на шаг... Вот он, за спиной! Сейчас схватит за шиворот!

— Ты меня звала? — крикнула из кухни крестная.

— Нет, я ничего не говорила... не спеши.

Крестная принесла миску с супом. Обе ели в молчании, думали каждая о своем... За сыром крестная сказала, как бы подводя вслух итог своим мыслям:

— А почему бы тебе не выйти замуж?

Мадлена подскочила...

— Не надоедай мне, крестная.

— Я тебе только потому говорю, что ты не нравишься мне, не способна ты жить без мужа, монашкой.

— Монашкой? А почему бы и нет? Идея неплохая. Но из других соображений. Я не собираюсь связывать себя с мужчиной. Прожить с человеком целых восемь лет и обнаружить, что он писал детективные романы, признайся, это...

— Тут я с собой полностью согласна... Писать порнографические романы...

— Да что это с тобой? Откуда ты взяла, что он писал порнографические романы? Впрочем, я предпочла бы порнографию... И подумать только, что я ни о чем не спросила эту скотину Жана...

— Почему бы тебе не выйти за Жана?

Крестная говорила вполне серьезно, но, услышав смех Мадлены, тоже расхохоталась, однако тут же добавила:

— Что тут смешного? Мысль, во всяком случае, здравая. Он может не согласиться...

Жан — и не согласится? Да он готов оказать Режису любую услугу...

— С твоего разрешения, крестная, я предпочту немножко подождать. На тот случай, если Режис устроит мне новый сюрприз.

За кофе обе снова замолчали. Кофе так и благоухал, крестная покупала его напротив, еще теплый после жарки. Говорили, что когда королева английская посетила Францию, фирма сделала эту смесь специаль-

но для нее, и королева, которая обычно лишь пригубливала кофе, попросила вторую чашку... Потом крестная включила телевизор: опять лыжники! Кофе и телевизор укачали крестную, она начала дремать. Крестная принадлежала к той породе людей, которые от кофе засыпают. Мадлена поцеловала ее; она предпочитала вернуться домой, ей хотелось провести сегодняшнюю бессонную ночь в постели Режиса, этого обманщика Режиса.

XIV

Живые

Мадлена попала к Лизе, когда та с Жильбером и двумя незнакомыми Мадлене друзьями только что вернулись с похорон. Они устали, были расстроены. А чьи похороны? Нет, Мадлена его не знала, хоронили одного друга Жильбера... Лиза засуетилась: «Виски? Чаю?»

— Когда я увидел, как выносят гроб,— сказал один из незнакомых Мадлене друзей,— я сразу подумал: опять он идет первым... Он всегда был мужественным, когда того требовали обстоятельства. Всегда шел впереди, а мы за ним. Помнишь, Жильбер, эту темную историю с пропажей цианистого калия в университете? Он сразу выступил. И сейчас он тоже не протестовал, смело пошел вперед, он умер, как жил... все брал на себя. Взял на себя и смерть...

Похороны — вещь утомительная, и теперь приятно было сесть за виски, горячий чай, приятно было вспоминать, рассуждать им, живым, удобно сидевшим в креслах.

— А помнишь, как он в лагере мучился ногами? А тот... как же его звали?..

— Жорж,— подсказал второй друг.

— Ах да, Жорж!.. Просто невероятно, как это я не вспомнил сразу его имя! Невероятно! Определенно впадаю в маразм... Так вот, Жорж говорил: да не спеши ты с твоими больными ногами, словно смерть за тобой гонится, а ведь она и так тебя поджидает впереди, как и всех нас,— в лагере или не в лагере... И вот он умер. Умер так же, как жил... Раз приходится умирать, что ж, вперед, идем умирать. Он, бедняга, брался за любое дело, что бы ему ни навязывали.

Мадлена слушала заупокойные хвалы. Стоит умереть, и всем ты становишься хорош...

— Возраст...— заметил второй.— Отсюда и общие интересы, разве нет? Что у нас общего с теми, кто не пережил ни этой войны, ни той? Они не знают даже, что такое омнибус... А мы все делали вместе... Мы как бы сообщники. А сообщничество поколения — вещь весьма важная. Воспоминания....

— Увидел я его в этом ящике и подумал: лежит он — такой же мужественный, каким был всегда...

— Вот мы дружим,— сказал Жильбер,— а никогда не встречаемся... Заняты другими делами, да и времена уже не те. Думаешь: дай-ка позвоню, загляну к нему... И вдруг оказывается, что уже поздно, не к кому заходить... Требуются по меньшей мере похороны, чтобы встретиться.

— Старые друзья редеют вроде волос... А ты, Жильбер, хорошо держишься, не поседел. Разве что оплешивел немножко.

Теперь они приглядывались друг к другу... Ну как, здорово я облез? Один из друзей разжирел и облысел, другой, напротив, усох, кожа на лице обвисла. Меньше всех пострадал Жильбер. Разница в возрасте не так велика — два, от силы три года, но это в счет не идет, все трое были одного призыва.

— А сколько венков...— У Лизы вдруг выступили на глазах слезы.— Надо бы мне сходить к доктору, он предупреждал, чтобы я за собой следила. Не идешь, не идешь, а потом — бац!..

— Н-да... Ты, Жильбер, не был в лагере, но, по правде говоря, при мысли, что он умер, что он уже испытал это, что он уже там, как-то не так страшно уходить. Как в лагере... Он нам объяснял, шел первым...

— Если это тебя вдохновляет, тем лучше...

— Пожалуй, и вдохновляет. Я серьезно говорю.

— До чего же я рад, что вы здесь. И подумать только, понадобились похороны, чтобы встретиться!..

Тут они были согласны, все это весьма печально, надо бы встречаться почаще. И они заговорили об университете, о клубе, который совсем захирел... А ведь было так приятно встречаться... вместе обедать... но мало-помалу обеды прекратились... Вклинилась война, а для этих двух еще и лагерь. Жильбера мало интересовали воспоминания о Сопротивлении, а те двое только о нем и говорили.

— По-моему, мадам,— сказал Бишю, тот, с обвисшей кожей,— мы вместе с вашим братом были в районе Лота...

— Где именно в Лоте?

— Да в разных местах... В маки.

— С Режисом?

— Да, да, с вашим братом Режисом, мадам. И мы очень гордимся тем, что нам довелось быть в маки со знаменитым ныне Режисом Лаландом.

— По-моему, вы ошибаетесь, мосье... Я никогда не слыхала от Режиса, что он был в маки.

Лиза даже побагровела. Но ее собеседник настаивал: в конце концов, надеюсь, не позорит же его этот факт... Да и Потэн, толстяк, подтвердил: именно Режис Лаланд и никто другой заведовал подпольной типографией в Г. Его чуть было не накрыли, ему пришлось бежать, и он очутился в маки, в военной части.

Мадлена, до сих пор не произнесшая ни слова, тоже подтвердила насчет типографии. Ей самой в ту пору было лет девять-десять. Но чему тут удивляться? Режис был человек скрытный; Лиза и Жильбер сами должны это знать... Да, но это уже не просто скрытность... Лиза никак не заслуживала к себе такого отношения. Мадлена подумала, что как раз то же самое пришло ей в голову, когда она узнала про детективные романы: зачем было скрывать от нее, этого она не заслуживала. Что касается Лизы и Жильбера, она знала, отчего Режис молчал — он не хотел их стеснять: раз Жильбер делал дела с немцами, не будем говорить при нем о Сопротивлении. Значит, он считал, что в его детективных романах было нечто, что могло ее стеснить? Не спросить у Жана названий... псевдонима... надо же! Может быть, в этих романах есть такое что-нибудь, касающееся ее лично? Мадлена пришла к Лизе с целью прощупать ее на сей счет, решив сама ничего не говорить... Но попала в неудачную минуту.

— Время, годы,— говорил Бишю,— они у тебя на глазах проносятся галопом...

— Есть средство остановить время,— Мадлена серьезно взглянула на Бишю,— надо его законсервировать: сидите взаперти, будьте глухи и слепы ко всему — так, чтобы до вас ничего не доходило. Тогда и время не будет проходить.

— Позвольте, мадам! Время — оно не вода, которая не течет, когда закроешь кран. Оно течет, мадам, течет! Настоящее наводнение! Не успеешь оглянуться, и тебя уже затопило с головой. Не голько глухой и слепой, но еще и утопленник.

Это сказал толстяк Потэн, и Мадлена представила его себе в виде утопленника, вернее, в виде огромной рыбы, которая плывет белесым брюхом вверх.

— Простите меня, мадам... У нас у всех нервы расстроены в связи со смертью нашего дорогого друга. Не из-за чего, откровенно говоря, волноваться, мы и так прекрасно знаем, что время проходит!

В сущности, когда старики не сидят кучно, если брать их порознь, не так уж неприятно на них смотреть. Хотя бы Потэн, с виду он крепкий, вылощенный, и при желании его жир можно отнести за счет мускулатуры. Именно так и пишут в детективных романах: 95 кило мускулов!

— Ваш муж, мадам, как вам известно, принес много пользы в нашем районе... Поддельные документы он фабриковал бесподобно! Изготовлял их с таким старанием, словно печатал фальшивые ассигнации... Он и листовки писал и печатал те, что ему приносили, у себя в типографии. А главное, какой был весельчак... Когда наш «техник» приезжал за материалами, он ему такие песни распевал.

И Бишю с Потэном затянули на мотив «Девушки из Камарэ»:

Печатник мне попался.
Всего старик пугался —
воров,
коров
и маляров,
а главное — часов,
которые бегут,
бегут,
бегут!

Все расхохотались. «Наливай, Бишю,— сказал Жильбер.— Ты с чем пьешь, с водой? Чистое? Забыл, как ты любишь... А ты, Потэн? Дать тебе льда?»

Лиза присела на кушетку рядом с Мадленой, заняла собой все свободное пространство и даже легонько придавила руку Мадлены, лежавшую на подушке. «Мерзкая скрытность,— произнесла она, понизив голос,— мерзкая скрытность, так никакая дружба не устоит...» Мадлена ответила ей в тон, почти шепотом: «Не жалуйся, Лиза, не жалуйся... Твой дорогой братец тебе еще покажет».— «Что, что покажет? О чем ты говоришь? Зачем ты мне это говоришь?» — «Затем, чтобы ты ко мне не приставала: если Режис от тебя что-то скрывал, я тут ни при чем. Словом, я между вами не посредница. Мне пора...» Мадлена встала с кушетки.

— Мадам,— сказал толстяк Потэн, приподняв со стула свои 95 кило мускулов,— мадам, мне бы так хотелось, чтобы вы рассказали о нашем Режисе... Не согласитесь ли вы прийти к нам пообедать? Моя жена будет рада с вами познакомиться.

— Конечно, с большой охотой...

И она спаслась бегством, пока он не успел предложить ей ничего другого.

XV

«Тетради Режиса Лаланда»

Пришлось снова взяться за обои. Обаятельная, со вкусом, с «идеями», Мадлена была полезна фирме, но даже при всех своих качествах начала действовать на нервы долготерпеливой мадам Верт. Мадлена изо всех сил старалась не возненавидеть обои, старалась с любезной

миной переделать максимум дел в минимальное количество времени и при первой же возможности сбежать домой, чтобы заняться делами Режиса.

Теперь, оставшись одна, лицом к лицу с авгиевыми конюшнями, она задумала навести в них порядок. По правде сказать, отсутствие Бернара, длившееся больше года, было одновременно и катастрофой и благодеянием... У нее не оставалось иного выхода: либо бросить все, либо самой броситься в воду; Мадлена мужественно выбрала последнее, она уже начала держаться на воде и постепенно входила во вкус. Бернар прежде всего брался за последние по времени рукописи и расшифровывал их; а она, она решила сначала все рассортировать, сложить рукописи с рукописями, письма с письмами, счета со счетами — в хронологическом порядке она разберет их потом... Дело успешно продвигалось, разобранные бумаги Мадлена переправляла в свой загородный дом. Теперь, когда Мадлена знала, что она совсем одна и ждать ей помощи неоткуда, она, как говорится, взяла быка за рога. Она решила, твердо решила не допустить, чтобы Режиса Лаланда превратили в правоверного католика и шовиниста. Режис в своих схватках с временем и пространством не думал ни о религии, ни об отчизне, пусть даже он употреблял слово «бог» чаще, чем слово «разум», и предпочитал Францию всем прочим странам по личной склонности. Даже если он находил для выражения этих своих чувств прекрасные слова... Даже если иной раз его язык становился по-библейски напыщенным. Мадлена готова была лечь на рельсы, лишь бы остановить *это,* надвигавшееся на нее *это.* Теперь она полностью отождествляла себя с Режисом и в то же время превратилась в его сторожевого пса, злого, скалящего клыки.

Случай пустить их в ход и куснуть представился довольно скоро... Она взяла адвоката, и он научил ее, как следует вести дело, обращаться с издателями, французскими и иностранными; Мадлена оказалась способной ученицей, она быстро поняла свои права, усвоила, как нужно действовать, не впадая в сутяжничество... Правда, она, как дура, предложила в свое время Женевьеве союз... Но сейчас она видела противников даже там, где могла бы найти союзников. Считала она себя очень сильной, очень хитрой, на самом же деле была только подозрительна. Ее собираются травить? Посмотрим...

У мадам Верт красавица Мадлена деятельно способствовала процветанию обойного дела, выслушивала комплименты и возвращалась в свою обитель, на одиннадцатый этаж нового дома, чтобы погрузиться в архивы Режиса. Отвечала она только на деловые письма и упорно старалась не замечать авансов со стороны приверженцев Лаланда, которые, видимо, рассматривали его творчество под иным углом, чем «фальсификаторы». Нет, хватит... Хватит с нее Бернара и Женевьевы, злополучной попытки Жана завербовать сторонников среди молодых людей, преимущественно поэтов. Ей и в голову не приходило, что чувства и убеждения людей могут меняться. А как раз молодые поэты, которых Жан приводил к ней, сильно изменились. Жан, в конце концов, не так уж заблуждался, у них было свое представление о Режисе Лаланде, которое могло развиться в желаемом для Мадлены направлении. Они так изменились, что Мадлена, пожалуй, не узнала бы их. Особенно Лео, тощего малого с бачками, того, что ей тогда нагрубил... Мадлена не знала, что все ее тело изрешечено стрелами, она считала себя твердой, неуязвимой, и, однако, даже Лео удалось пустить в нее еще одну стрелу.

Да, Лео было не узнать с тех пор, как он женился на молоденькой американке при деньгах. Той самой, которую Мадлена встретила с ним в зале Садоводства. Лео сейчас так процветал, что даже шеголь Клод по сравнению с ним казался плохо одетым. Приятели не вылезали из

его комфортабельной квартиры, валялись на мягких диванах, глушили виски, занимали у Лео деньги, когда не на что было угостить девушку. Лео и Молли обожали друг друга и говорили главным образом о своем будущем беби, которого пока еще не было заметно, хотя он существовал уже не только в проекте.

У них постоянно торчали приятели, но нынче вечером состоялось настоящее собрание, на которое Лео пригласил множество народа: стоял вопрос о создании журнала под условным названием «Тетради Режиса Лаланда», окончательное название еще предстояло найти, равно как капитал и сотрудников.

Собрание, как таковое, еще не началось, приглашенные пили виски, разглагольствовали, кто-то, неизвестно зачем, привел с собой девушек... Кроме щеголя Клода и Шарля, хорошенького блондина с волнистой шевелюрой, синевой под глазами и теноровым голосом — словом, со всеми качествами сердцееда,— собрались в основном противники кружка по изучению творчества Режиса Лаланда. Лео и сам не знал больше половины приглашенных. Инициатива издания журнала исходила, разумеется, от Клода и Шарля.

— Ты пересмотрел свою точку зрения на Мадлену Лаланд, и давно пора...— У Шарля была все та же четкая дикция, каждое слово доходило до слушателей.— Даже вспомнить неприятно, как ты себя вел в тот день, когда она оказала нам честь и пригласила к себе, и как ты выдал ее этим господам в зале Садоводства...

— Выдал! Что за выражение...— Лео оттолкнул какого-то гостя, который пытался через его плечо достать бутылку виски.— И потом, это было сто лет назад...

— Вы-дал! Утверждаю: выдал! Учитывая атмосферу собрания, ты ее именно выдал. Все мосты между этой великолепной женщиной и нами сожжены.

— Это как знать...

— Давайте сменим тему разговора,— предложил один из антикружковцев,— эта Мадлена, которую я и в глаза не видел, до смерти мне надоела. Говорят, что с ней лучше не связываться...

— Но какие ноги! Какая фигура! — Лео скорчил гримасу в адрес Шарля.

— С такими ногами... с такой фигурой,— пропел антикружковец,— она тебе такой процесс устроит, по судам затаскает, если ты осмелишься не согласиться с ней.

— Раз ты о ней такого мнения, тебе с нами не по дороге,— жестко возразил Шарль.— Мы попытаемся с ней увидеться, прийти с ней к соглашению. Во-первых, это замечательная женщина и, во-вторых, может, даст нам деньги на журнал...

— А, ну так бы и сказали!

Противника Мадлены разнесли в пух и в прах, потому что, даже если у Мадлены Лаланд нет ни гроша, они все равно относились бы к ней с уважением. Достаточно вспомнить, что она сделала для увековечения памяти Лаланда! И к тому же она слишком хороша, чтобы... И Лаланд ее любил... «Ладно, ладно,— твердил антикружковец,— молчу!»

Молли уже давно надоели все эти разговоры, и, улыбнувшись мужу, она исчезла: собрание отлично могло идти и без нее. Две девицы, которых кто-то привел, оказались весьма низкого пошиба, и Молли не собиралась их занимать.

Шум нарастал. Все они дружно ненавидели это старичье из кружка. Правда, не все там такие уж старики, но это дела не меняет. Возьмите

хотя бы Бернара Плесса. Плесс делает карьеру, помяните мое слово, он еще когда-нибудь академиком будет. Он изменил своему поколению, даже если он вполне искренне разделяет мнения других кружковцев... Это ненормально и столь же отвратительно, как, скажем; плешивый ребенок, носящий ботинки сорок четвертого размера! Лаланд сделал все, чтобы быть понятым, и его «богоискательство», как они выражаются, чистое с их стороны мошенничество... «Лаланд, дурача всех, на самом деле пытался сочетать роман с математикой, это же юмор высокого стиля!» — «Оставь эти выражения антикварам...» — «А вы знаете, я пишу дипломную работу о Лаланде и Жарри! *»

Девицы, приведенные неизвестно кем, оказались весьма надоедливыми особами. Одна из них уже взялась за гитару, мирно валявшуюся под столом... «Мун! Не смей, слышишь! Мы о серьезных вещах говорим! Подумать только, она сегодня целый день плясала в «Безгорбом верблюде» с такими же верблюдицами... Я и сам не прочь подвигаться, но не среди бела дня и не ежедневно...» Конец фразы потонул в общем гуле, среди которого был слышен только голос Мун:

— Действительно, нашелся танцор... А ну, отодвиньте стол, а то я сбегу к «Верблюду». А ваши дела с Режисом, или как его там, пусть они идут, знаете куда...

— Извини, Лео, что я ее привел, у нее пляска Святого Витта...

Лео извинил.

— Все они такие. Вчера в «Верблюде» уже с четырех часов было полно.

— Значит, и ты там был, старый хрен! — крикнула Мун.— А еще смеешь лезть с наставлениями, как моя мама.

— У тебя, оказывается, мама есть? Хвастаешь, детка...

Мун презрела его слова и снова взялась за гитару. Ей удалось совратить только две парочки, а остальные гости Лео уселись вокруг стола, с которого убрали все лишнее, и склонились над проектом «Тетрадей Режиса Лаланда».

Если бы можно было добыть статейку от какой-нибудь знаменитости — для почину... Знаменитости — они будут держать руку «богоискателей»... Да ведь мы затеваем журнал молодых против поколения знаменитостей... Теоретически! Но это вопрос принципа! Все, что они делают, нам противно, они вечно путаются у нас в ногах, воображаю, какой от них будет почин... Никаких компромиссов. Мы — против. Начнем с манифеста, исходя из положений Лаланда, и вы увидите, что каждый наш тезис будет антиподом к тезисам кружка. Любой — о жизни, смерти, непрерывности, причинности, поэзии, романе. Вношу предложение: пусть Клод набросает черновик, а мы обсудим его наметки на следующем собрании. Посмотрим содержание номера... Что у вас уже есть?.. Можно было бы дать музыку на пластинке и вложить ее в карманчик обложки... Да ты бредишь, понимаешь, во что это обойдется?.. Составь смету, ладно? Думаю, что было бы просто неправильно привлечь к сотрудничеству Мадлену Лаланд... Деньги нам нужны, а не сотрудничество! Это значило бы вступиться за нее, а не за Режиса Лаланда, ее споры с кружковцами нас не интересуют... Если нам придется объясняться с кружковцами, объяснимся кулаками, а не в судебном порядке. Она поступила просто гнусно... А как она, по-твоему, могла бы иначе помешать опубликованию этой позорной биографии Лаланда? Следовало бы набить им морду... Нет, вы только представьте себе Мадлену Лаланд, бьющую по морде этого верзилу Пандера!.. Говорят, она

* Альфред Жарри — автор известной гротескной пьесы «Король Юбю».

занимается джиу-джитсу... Послушай, иди танцевать со своей птичкой и оставь нас в покое. Лео, заглавие твоей статьи «Вертикальное время у Лаланда»?.. Ладно, записываю: «Вертикальное время». А вы, Дюмон? «Непостоянство времени»... А-а, это поэма? «Любовь вне времени»... Чудесно... «Время в натуральную величину»? Это эссе? Чудесно...

В полночь гости отправились на кухню пошарить в холодильнике. Молли в халатике, заспанная, тоже вышла на кухню, выдала им консервы и снова отправилась спать. После первого общего собрания редакционная коллегия создалась сама собой; а все прочие считали, что это была обыкновенная вечеринка.

Время и память. То, о чем я вам сейчас рассказала, заняло около пяти или шести часов времени в человеческих измерениях. Я даже не дала вам масштаба,— скажем, две минуты равны часу,— будучи уверена, что вы сами сумеете воссоздать вечеринку, отведя ей в уме пропорции, необходимые для того, чтобы она заняла нормальное место в жизни человека. Роман это всегда только макет, в соответствии с которым нам предлагается вообразить то же самое в натуральную величину. Когда мы говорим «натуральная величина», мы имеем в виду человеческие критерии: комнаты, стулья, кровати, которыми мы обычно пользуемся. Стол высотой в три метра превышает натуральную величину... И вечеринка у Лео, вычисленная в совсем крохотных часах и в мерках кукольной мебели, была бы меньше, чем в натуральную величину. И ни к чему нам. Каков же вывод для романа? Давать ли идеи и чувства в таком же сжатом виде? Я всегда считала, что не следует *называть* вещи в романе, что их следует показывать, не называя. Вероятно, в этом как раз и заключается искусство романа: подстегнуть воображение читателя. Если это делается только для того, чтобы предметы предстали перед вами точно такими, каковы они в действительности, то это, конечно, акробатика, ошеломляющая словесная виртуозность, блестящий цирковой номер, и только. Цирк. Трудность создания иллюзии начинается тогда, когда романисту хочется подстегнуть воображение читателя, заставить его разделить с автором идеи и чувства. Это куда сложнее, чем сделать осязаемым то, что описываешь... Особенно, когда эти идеи и чувства не называют, когда их только вызывают. Сколько бы я ни ходила вокруг да около, я всякий раз упираюсь в пресловутые «что» и «как».

Вся жизнь развертывается перед вами в течение нескольких секунд перед смертью. Так, по крайней мере, говорят. Память превышает скорость света. А что она выбирает? Если бы удалось заснять фильм об этих секундах, мы, возможно, получили бы единственно достоверную биографию. То, что отбирает память умирающего среди всех прочих жизненных фактов, по сути дела и есть те факты, которые составляют его биографию. Это и есть самая точная биография человека, составленная лишь из тех фактов жизни, что идут в счет, единственно значимых фактов, из которых вытекали последующие. Истинный роман жизни. Ах, но я мечтаю не о том, о чем бы следовало мечтать, коль скоро я не хочу больше романов, посвященных судьбе одного человеческого существа.

Что же до Мадлены, то она ничего не знала об этих проектах. Журнал с условным названием «Тетради Режиса Лаланда» так и не вышел в свет. Как-то Мадлена встретила на улице Шарля, хорошенького блондина, и не ответила на его поклон. Это факт биографии Шарля.

Вторая часть

I

Бродяга

— ге! Я вижу, вы здесь совсем обжились!

Мадлена стояла перед бродягой, расположившимся в ее кухне, и все было как в первый раз, как в четвертый, в шестой...

— Не угодно ли красненького, мадам? Это я от чистого сердца. Не прогоните же вы меня в такую погоду...

Мадлена отряхнулась, сняла плащ, с которого стекала дождевая вода, и уселась напротив бродяги. Поставив локти на стол, уперев подбородок в ладони, она смотрела на косматого старика, окрашенного в неподражаемый цвет бродяжничества.

— Ну? Чего же вы ждете? Уходите.

— В такую погоду?

— Да, в такую погоду. Кто не любит мокнуть на дожде, тот бродягой не станет.

— Разве бродягой становятся? Ведь собакой тоже не становятся.

— Нет. А вот бродягой становятся. Стоит мне захотеть — и завтра я стану бродягой. А собакой стать не смогу.

— Ошибаетесь, мадам...

Бродяга кряхтя встал с табуретки. Если бы он не горбился, он был бы совсем высокого роста.

— Ну, ну, побыстрее, я устала...— Мадлена закупорила бутылку вина.— Пошевеливайтесь. Даже у себя дома не могу спокойно отдохнуть...

То ли старик был зол, то ли последний аргумент Мадлены показался ему убедительным, только он заспешил, сунул свои обмотанные газетой ноги в грязные жуткие башмаки, спрятал в мешок бутылку, хлеб, колбасу... Мадлена придержала дверь:

— В следующий раз я жандармов позову.

И даже покраснела от гнева. Бродяга со своим мешком помедлил в дверях:

— А вы возьмите меня в сторожа.

— Убирайтесь отсюда.

Мадлена захлопнула дверь, заперла ее на ключ, опустила щеколду. Потом поглядела на стол: крошки, мокрый круг от бутылки, сальная бумага... Неужели на всем свете нет такого места, где бы она могла быть одна? Надо врезать новый замок. Какое легкомыслие с ее стороны бросать открытый дом, когда там, наверху, хранятся рукописи Режиса... Она задохнулась от ярости. Теперь Мадлена все чаще и чаще приходила в ярость. С каким-то острым удовольствием она хлопнула дверью и успокоилась, только когда разожгла в гостиной камин; разбросав мокрую одежду, накинув поверх фланелевой пижамы бархатную, теперь уже порядком изношенную куртку Режиса, она, наконец, поднялась на чердак.

По распоряжению Мадлены на чердаке вдоль стен прибили полки. Чердак, очень просторный, шел надо всем домом и тем не менее не мог вместить всего, что осталось от Режиса: его работы, изданные на разных языках, занимали верхние полки, но были еще бумаги, рукописи, заметки, адресованные ему письма, газеты с его статьями и со статьями об его статьях, фотографии и самые разнообразные документы. Наиболее ценные рукописи, интимные письма хранились на нижнем этаже в

сейфе. Мадлена приобрела его специально для этой цели. Теперь она не позволяла никому рыться в бумагах Режиса, и в первую очередь Бернару. Никто не мог принудить ее открыть свой дом и свою личную жизнь посторонним. Эти бумаги принадлежат ей.

Прошло уже пять лет со дня смерти Режиса, и Мадлена стала другой. Ей было под тридцать, и она по-прежнему походила на школьницу, но временами в ней проглядывало что-то стародевическое. Завелись мании... Известная сухость заменила былую, по-детски невинную жестокость. И потом она стала аккуратной, следила за собой... Те, кто знал ее раньше, с трудом поверили бы, что она сумела навести такой образцовый порядок в архивах Режиса, одна, без чьей-либо помощи все разобрала, расклассифицировала, составила каталог... Бросила она и свою прежнюю эксцентричность в одежде, и покупатели обоев видели перед собой новую Мадлену, одетую со стандартным изяществом. Она выезжала лишь в той мере, в какой это требовалось, чтобы быть в курсе парижской жизни, утратила свою непосредственность, держалась отчужденно, смотрела без улыбки. Ее находили загадочной, что, в конце концов, не так уж вредит делам. Очевидно, она усвоила истину, преподанную крестной, что красивая женщина всегда выйдет правой, и тщательно ухаживала за ногтями, волосами, искусно подмазывалась. Уроков гимнастики и акробатики перемены эти не коснулись.

Пока еще ей принадлежали авторские права на сочинения Режиса Лаланда и право доступа к ним, и Мадлена делала все, чтобы заставить их уважать. За Мадленой Лаланд постепенно установилась репутация женщины несговорчивой, если не просто ведьмы; она затеяла процесс против издателя, выпустившего в свет лживую биографию Режиса Лаланда, и выиграла дело; отказалась допустить к архивам известного критика, готовившего работу о Лаланде.

Семья — Лиза и Жильбер — открыто выступила против нее. Лиза устроила большой обед для официальных лиц, для высших чиновников из министерства просвещения, надеясь, как она сама говорила, с их помощью освободить творчество Режиса Лаланда от опеки его вдовы. Режис не раз повторял Мадлене, что у его сестры тело полое, как дупло, и живет в ней лишь одно желание — преуспеть... В свое время Мадлена думала: как преуспеть, в чем? Ведь Лиза ничем никогда не занималась. Было у нее пристрастие к людям «с именем», но к чему ей это? Перед знаменитостями она просто голову теряла. Теперь она должна быть довольна: из-за Режиса Лаланда она на виду, как-никак он ее родной брат... Она давала интервью прессе, на радио, говорила о своей невестке в завуалированных выражениях. Тем не менее отношения между Мадленой и Лизой не порвались окончательно, но встречались они редко, семья так и не приняла Мадлену в лоно свое. Режис слишком любил ее, эту женщину... Насколько Мадлене было известно, Лиза не заключила союза с Женевьевой, не встречалась с ней, она всегда терпеть ее не могла, Лиза просто хотела, чтобы Мадлена не портила официальный образ Режиса, разрешила печатать его посмертные произведения с надлежащими комментариями. Но Мадлена была непоколебима. Так, например, когда Бернар попросил у нее разрешения опубликовать рукопись Режиса, копия которой сохранилась у него еще с тех пор, как он помогал Мадлене разбирать архивы... так вот, она ему категорически отказала и даже пригрозила, что сожжет все архивы, если он посмеет ослушаться.

Сейчас Мадлена ждала ответа от Никола Рибера, великого физика. Она написала ему, напомнила о вечере в зале Садоводства, состоявшемся три года назад, и о визите, который она нанесла ему вскоре после этого вечера. Все шло не совсем так, как он предсказывал. Разумеется, известное зло было причинено, но Рибер не мог себе предста-

вить, что Мадлена ляжет на рельсы и остановит дальнейшее продвижение. У одних необузданная реакция Мадлены вызывала желание проехать по телу этой женщины, раздавить ее колесами, но другие — а таких было довольно много — стояли за нее и за ее дело: когда человек утверждает что-то с такой уверенностью и силой, нельзя не поддаться его влиянию, будь он прав или неправ. Мадлена с помощью Жана поместила в крупном еженедельнике статью, в которой опровергала официальную точку зрения на труды Лаланда, опираясь на множество цитат и ни словом не упомянув о тех связях, которые существовали между ней и покойным. Все было очень серьезно и научно. Когда эта бомба разорвалась в узком мирке ученых и литераторов, скромно торжествующая Мадлена попросила старика ученого указать ей кого-нибудь, кто мог бы написать правдивый труд о Режисе Лаланде. Лично она никого не знала ни в литературных, ни в университетских кругах... Кого-нибудь, кто пользуется авторитетом, или какого-нибудь молодого человека, достаточно талантливого. В его распоряжении будут все принадлежащие ей документы, она поделится с ним всем, что знает сама. В случае необходимости, заплатит за издание работы.

Мадлена ждала ответа. Никола Рибер, безусловно, ответит — недаром же он нашел ее тогда обворожительной. Она обвела взглядом чердак: все было в идеальном порядке, все под рукой. Огнетушители на положенных местах; пожарные сирены в любую минуту готовы дать сигнал тревоги... По крайней мере, она надеялась, что это так, недаром она истратила на обзаведение бешеные деньги. Теперь то и дело крадут картины, скоро начнут похищать рукописи, на них тоже можно заработать.

Мадлена спустилась в кабинет Режиса, села за стол. Одна она знала цену вечного самопринуждения, в котором отныне жила: неукоснительный порядок, разборка бумаг, пожарная сирена. Нигде она не чувствовала себя дома, даже у крестной: она уже вышла из того возраста, когда легко приживаются у чужих. Крестная надоедала ей своими вечными рассказами о родильном доме, своими вопросами, советами. Если бы позволили финансы, Мадлена купила бы где-нибудь домик, чтобы можно было бы вести себя так, как заблагорассудится. Здесь, с этими архивами, которые нужно хранить и беречь, она вечно была начеку. Достаточно все время видеть перед собой этот пожарный брандспойт... В Париже были дела, в Париже ею интересовалась уйма людей из-за обоев и из-за Режиса Лаланда, так что ей никогда не давали покоя. И даже здесь — этот бродяга! Всегда, всегда ей кто-нибудь мешает. Необходимо что-то придумать... Разберемся по порядку... Деньги. Она так много тратила, что на ее счете в банке, надо полагать, осталось не слишком много. Осведомиться точнее. Так или иначе, сумма недостаточно велика, чтобы купить хотя бы халупу. Снять?.. Что ж, пожалуй... Правда, снимать дорого. Если бы не поздний час, Мадлена немедленно съездила бы в соседний поселок, в агентство по продаже недвижимого имущества. И все по вине бродяги — это он подлил масла в огонь. Подумать только, он входит в ее дом, когда ему заблагорассудится, вопреки всем мерам предосторожности... Правда, думая о сохранности чердака и кабинета, она как-то упустила из виду все прочее... Она никому об этом словом не обмолвится, а то сразу скажут, что Мадлена какой была, такой и осталась... С тех пор как она приняла все эти меры безопасности, ей здесь страшно! Даже смешно!

Ладно... В целях душевной гигиены следовало бы найти такое место, где бы ее оставили в покое. А что, если съездить к матери? Теперь на ферме живет только мать... Отец умер, сестра замужем. Они не виделись много лет, даже при жизни Режиса. Мать не приехала на похороны Режиса так же, как Мадлена не приехала на похороны отца.

Такие уж они были — и мать и дочь. Как-то они поладят после стольких лет разлуки? Мадлена представила себе мать, молча растянувшуюся в шезлонге, с которого она подымалась лишь изредка. Нет, не стоит нарушать ее одиночество... Ладно, за работу. Усевшись перед пишущей машинкой, Мадлена положила рядом листки бумаги, исписанные почерком Режиса,— страницы от 1948 года, они тогда только поженились. Жили они на Луаре, в доме матери, так захотел Режис. Опустив руки на колени, Мадлена сидела перед машинкой, как сидит пианист перед роялем, готовясь взять первый аккорд. Одна в этом доме в департаменте Сены-и-Уазы, одна среди утесов и сосен, а Режис лежит под землей, под несколькими футами земли... В беспросветной ночи вдруг повеяло запахом роз и гниющих фруктов... Мадлена услышала даже жужжание ос и поскрипывание новых веревок гамака между двух деревьев... Режис сидел в высокой траве, ее сестренка разложила на коленях альбом для рисования, а мать полулежала в шезлонге с неопределенной улыбкой на бледных губах, таких же бледных, как ее не тронутые загаром руки, как ее лоб, волосы... Крестная — с вязаньем. Вдалеке гул трактора, на котором работал отец... Голос Режиса:

— Ученица Мадлена Карвель... Что вы запомнили из последнего урока об Екатерине, императрице всея Руси?

...Режис настоял, чтобы они провели лето у самых истоков его Мадлены. Напрасно она уверяла, что настоящие ее истоки — это улица Раймона Лоссерана, пропитанная ароматом кофе,— в глазах Режиса она, его колдунья, пошла именно оттуда. И в самом деле, более пяти лет жизни, тогда еще трети своего существования, она провела среди этого пейзажа, где земля, широкая, большая, голая, была похожа на местную облысевшую реку, в которой больше песчаных отмелей и заросших травою островков, чем воды, коварной воды, которая петляет вокруг пляжей где-то по среднему руслу. Земля — необъятная, плоская, с островками деревьев, с живыми изгородями из черного барбариса вокруг огромных, как аэродромы, полей... Деревья казались здесь не больше изъеденных молью помпонов, среди которых то там, то здесь подымалась эгретка тополя; а вдоль дорог росла растрепанная акация. Даже длинные прямые аллеи столетних каштанов и дубов, ведущих к замкам, и те еле подымались над землей, а строения, помимо замков,— здесь их было немного — походили на хлебные крошки, разбросанные по не убранному после обеда столу. Небо, в тысячи раз огромнее, чем вся эта незначительная плоскостность, было единственным, что выделялось среди необъятного пейзажа.

Ферма родителей Мадлены была одной из этих крошек; стояла она вдалеке от дороги, на окраине поселка, а поселок лежал среди полей, словно на человеческой ладони. Несколько маленьких ферм, вокруг каждой нечто вроде кривых улочек... Мать жила не на самой ферме, а в квадратном домике из кирпича и цемента, которые были, к счастью, спрятаны под футляром плюща, и стоял этот домик среди густого сада, среди сливовых деревьев, массива розовых кустов, растущих в беспорядке цветов. Вот сюда-то Мадлену с крестной привела в 1940 году эвакуация.

Я ехала той же Орлеанской дорогой, и моя героиня из книги «С глубоким прискорбием» пережила эту поездку за меня... Это она вместо меня видела автобус родильного дома, который увозил на юг запеленутых младенцев, разложенных рядком по скамейкам, как поленья. Теперь я пошлю по этому пути крестную с Мадленой, вместе с новорожденными, в том же самом автобусе. На рассвете в Орлеане Мадлена с крестной и другими сиделками тут же, на площади, в бистро собираются греть молоко для детей. Маленькая, хлопотливая, серьезная Мадлена... Движение возобновляется, автобус трогается, продвигается вперед

мучительно медленно, беспомощно барахтается среди массы машин и массы людей, сидящих на своем добре, на чемоданах, на матрасах. Они спрыгивают с автобуса прямо в страшную гущу шоссе, которое уже бомбят с воздуха, и бегут по проселку через поле к деревне. Крестная грубо толкает Мадлену, и девочка падает рядом с ней, уткнувшись лицом в колючую землю. Взрыв... Они снова бегут... Крестная выбилась из сил, она с трудом дышит, спотыкается. Мадлена берет ее под руку, поддерживает. Они входят в чей-то сад. Мадлена открывает дверь... Какой-то мужчина подымает Мадлену, прижимает к груди, колет ей щеки небритой бородой. Ее отец... Она видит его в первый раз. И мать ее тоже здесь. Крестная хочет уйти, догнать свой автобус, своих новорожденных на шоссе, где все застыло: может быть, автобус еще там, на том же месте. Отец Мадлены берется отвезти крестную на машине... Мадлена с матерью сидят в саду, они ждут, Мадлена держит на руках куклу, но не баюкает ее, не рвет слив... Оттуда, со стороны не видимого с фермы шоссе, доносится гул... Самолеты гудят, ревут, пикируют, исчезают... Взрыв! Этой ночью Мадлену уложили в спальне матери, и после она уже спала здесь постоянно. Потом крестная с отцом возвратились, и Мадлена, лежа в кровати, слышала все... Крестная не нашла своего автобуса, только месиво из человеческих останков и металлического лома. Они остались на шоссе, подбирали и отвозили раненых. Так окончился «великим никогда» путь автобуса.

Первое лето после разгрома крестная прожила на ферме. Странное, сумасшедшее лето... Мадлена — вдруг оказавшаяся между необъятностью неба и земли, словно ни у кого нигде не было крова, словно ей суждено жить без крыши, без стен. Ей хотелось уйти в землю, спрятаться, раствориться и в ней, и в небесах; от этого становилось и жутко и радостно. Она жила в саду, в тесном общении с деревьями, травой, цветами...

Но не успел поезд увезти крестную в Париж, как Мадлена погрузилась в зимнюю спячку. Ей нравилось это оцепенение, но пришлось посещать школу. Училась она плохо, была рассеянной, производила впечатление ограниченного ребенка. В Париже она любила школу, ей всегда там было весело, там у нее были подруги, а здесь ее охотно оставляли одну, это дитя греха, и она даже не пыталась войти в общий хоровод, тихо сидела за партой, во время переменок бродила по школьному двору, дожидаясь начала урока. Мать не интересовалась ни ее занятиями, ни ее досугом, отец все время проводил на ферме... Даже здесь, в захолустье, чувствовалось, что вся страна живет ожиданием, осторожным, недоверчивым, грозным. Отца угнали в Германию на работы. Мать была беременна.

В доме было много книг. Мадлена читала все подряд. Высокую, бесцветную, болезненную женщину, с тревогой поглядывавшую на свой растущий живот, и ее шуструю, как ящерица, дочку объединили на время герои романов; среди фантастических слухов, исходящих от радио от неба, от травы, между ними установились отношения равной с равной. Они говорили на своем особом языке, не понятном для посторонних, и жили под открытым небом, не сверяясь ни с часами, ни с календарем. Когда на свет появилась сестренка, а об отце по-прежнему ничего не было слышно, Мадлена ухаживала за матерью, помогала крестной, которая приехала по случаю родов. В доме появилась некая Мари, которая нянчила новорожденную, будила по утрам Мадлену, собирала ее в школу, и Мадлена покорно отправлялась на уроки.

Когда после Освобождения крестная потребовала, чтобы ей вернули Мадлену, ей вернули одичавшую, запущенную и начитанную девочку, слишком ребячливую для своих тринадцати лет, но рассуждавшую, как взрослая... С тех пор мать и дочь не переписывались... Отец вернул-

ся. Париж брал свои права, Мадлена росла, блестяще училась. Потом появился Режис.

Итак, они только что поженились и уже год, как спали вместе.

Нет, не будь Режиса, ей никогда не пришло бы в голову вернуться в это прошлое. Можно ли вернуться в привидившийся сон?.. Как он любил эти неоглядные просторы, ковры цветов, розарий, широкое русло реки, где вода стояла лужами меж песчаных отмелей, и они ходили туда купаться, загорали на солнце... Ему нравился дом и сад в удушливом аромате роз, гниющих в траве фруктов и целых массивов душистых цветов. Веревки гамака поскрипывали...

Гамак покачивается, веревки скрипят... Мадлена склоняется над рукописью Режиса... Режис уже прибегал в то время к сокращениям, не дописывал в нетерпении слова, хотя почерк его еще не был таким мелким, как позже, и неразборчивым, когда его каракули стало почти невозможно читать. На сей раз то, что не удавалось разобрать, ей подсказывала память — она легко и быстро разбирала почерк Режиса...

«Мадлена говорит, что русские, должно быть, умеют лучше умирать, чем мы. Они глубже вжились в тайну. Они просто возвращаются в нее. Они словно дети, которые падают с меньшей высоты и расшибаются не так больно, как взрослые. А мы — мы не любим умирать... Мы — мы боимся. Понимаем, что слишком многое надо понять, чтобы понять. Она говорит, что я, несомненно, боюсь смерти больше, чем она. Я спрашиваю ее, откуда у нее такие сведения о русских, насколько мне известно, у нее нет русских знакомых. Никогда, говорит она, не видела ни одного русского. Просто читала, так написано в книгах. Я прошу ее снова рассказать мне об Екатерине II. Она утверждает, что именно это и делает. «Екатерина, немка, попадает в Россию. Если бы я, Мадлена, чужестранка, попала к ним, я никогда бы не сумела привыкнуть... Ни к этому страшному царскому двору, ни к мужу-идиоту, ни к сумасшедшей свекрови». Она говорит, что у Екатерины не было чувства брезгливости. В течение десяти лет она все сносила, как шлюха в портовом борделе. Пьяного мужа и его блевотину, его любовниц и своры его собак в покоях с закрытыми окнами, и его судно, и его брань... Екатерина дышала свежим воздухом по утрам, для чего, встав чуть свет, каталась верхом без свиты, в сопровождении одного только конюха, она читала «Энциклопедию» и Вольтера, училась русскому языку... Ночами эта великая княгиня перелезала через стену и до безумия веселилась на вечеринках, а потом возвращалась по улицам, надежным, как дремучий лес... Исключительно силою своего обаяния она создает собственный «молодой двор» и играючи забирает власть, в каждом данном случае ведет себя сообразно обстоятельствам. Победить — потому что ты молода, отважна, потому что живет в тебе неистребимая жажда жизни! Потому что у тебя тоненькая талия над широкими бедрами. «Режис, вы как будто говорили на уроке, что грудь у нее была пышная, высокая, верно? А может, это зависело от корсета? Как по-вашему?» При ней состояла целая компания молодых людей. Постельные развлечения, безумные выходки... Красавцы братья Орловы, великаны, дарили ей медведей, лам, оленей... Они подарили Екатерине трон. Гоп! Она вскакивает в седло, проезжает перед строем войск. Солдаты — тоже мужчины, а Екатерина на коне была великолепна... Гоп! И она вскарабкалась на трон. Вот она уже императрица. Мадлена говорит...»

Мадлена не может разобрать, что такое она говорила... Она оставляет пробел и снова начинает печатать... Кажется, будто в тишине ночи стучит дятел...

«...он прибыл из Парижа, он привык мыться, был прекрасно воспитан, образован. Он был хорош собой. Екатерина сделала его своим любовником и наставником. Понятовский и его любовник английский посол Уильямс...

Я спрашиваю, почему она думает, что У. был любовником П. И она отвечает, что английскому послу не было иных причин брать в качестве атташе поляка...»

Неразборчиво... Опять неразборчиво... Мадлена оставляет пробел. Пишущая машинка стрекочет в ночи...

«...и потому П. влюбился в Екатерину. Она дала ему польскую корону, как у нас дают табачную лавку.

...и культ дружбы. Ее нельзя упрекнуть в неблагодарности: когда любовь умирает, остается признательность за прошлое. Государыня осыпала благодеяниями бывшего любовника... шла на риск... она была терпелива и покорна не по слабости, но благодаря жизненной силе... выигрывает все партии благодаря своему уму шахматистки и, когда видит, что проигрывает, начинает мошенничать...

. . . . . .

...Не знаю, что будет делать Мадлена со своими отставными любовниками... Бедный я, бедный!

— О, нет! — говорит Мадлена.— Я не похожа на великую Екатерину, я не буду рожать, как сука. Крестная научит меня, как родить нашего ребенка без боли...»

Стрекот пишущей машинки смолк. На часах Режиса пробило три... Мадлена думает о ребенке, которого она не родила.

Ах, боже мой... Зачем мне было углубляться в прошлое Мадлены, вдруг вспоминать, что у нее есть прошлое, как у каждого есть мать. Я тку нить Ариадны, я сама Ариадна, я иду за ней, надеясь выбраться из лабиринта. И вот я отступаю назад, упускаю нить, теряюсь, теряю нить этого романа, из которого я собиралась намотать клубок не только личной судьбы нескольких героев... Ах, разрешите мне хотя бы думать о них, как о словах песни, из которой нельзя выкинуть ни единого слова, не прервав ее, не наполнив нашего сердца тревожной паузой. Лишь бы не упустить петли... Это не рассказ о прожитой кем-то жизни, а просто так, мелочи, дающие лишь представление о том, как эта жизнь кружится, словно кусок глины, и принимает форму в ласковых руках горшечника, вытягивается и утончается, округляется, становится вазой. Вот Мадлена, что занималась обоями, оставила Режису морфий, вот Мадлена под необъятным небом Ниверне, с куклой на коленях, а вокруг грохочет война... Мадлена в гамаке, наедине с Режисом, когда все другие ушли... Мадлена за пишущей машинкой...

Вариант II:

«Она была типичной немкой. Прожорливая, с сухим расчетливым умом. Она любила животных и детей на немецкий лад; методический ум и бестиальность, обычные для германцев,— говорит Мадлена, она говорит, что шлейфом императрице служили шестьдесят миллионов ее подданных; она доблестно несла эту тяжесть, которая была нипочем для ее коровьей силы, она скрывала свой несчастный, невежественный, немытый народ под своими раззолоченными вышивками и драгоценными камнями. Русский двор, насильничающий, необузданный, разрывающийся между преступлениями и раскаянием, на краю безумия. Блажь, сатанинские мании,

корчи... Екатерина, немка, не была одержимой. Она не знала потусторонних веяний, была на той стадии развития, которая позволяла ей ориентироваться в собственном ограниченном мирке. Она была осмотрительна, лицемерна, не знала угрызений совести, жадно наслаждалась жизнью. Россия — это она, императрица, и России это было на пользу...»

Вариант III:

«Екатерина с молодых ногтей была обыкновенная немецкая мещаночка. И останется таковой на всю жизнь. Только в силу плачевного состояния страны эта женщина могла притворяться знатной дамой и великой государыней... Славная женщина, свежая и хорошенькая в молодые годы, но слишком быстро располневшая и обзаведшаяся знаменитым вторым подбородком. Не имея ни гордости, ни принципов, она ждала своего часа, который настал вопреки ей...

На этом кончаются варианты Мадлены...»

Затем следовал список ссылок на архивы, хроники, мемуары и письма того времени, а также на исторические труды. Может быть, этого всего хватит, чтобы устроить скандал? Скандал университетского масштаба...

Бессонный стук дятла среди ночи, просветлевшей, успокоившейся сразу же после душа, каким окатила ее разверзшаяся и тотчас же умчавшая свои мокрые лохмотья туча... Ныла спина, и Мадлена бросила стучать. Двадцать страниц, утро уже близко. А там, наверху, стопы и стопы рукописей, которые еще предстоит расшифровать, перепечатать, и она не может прибегнуть к чужой помощи, если хочет сохранить тайну. Не существует человека, который умел бы сохранить тайну. Не существует человека, который умел бы сохранить тайну, да к тому же умел бы печатать на машинке. Случай, благодаря которому Бернару не попались на глаза выходки Режиса, показался ей перстом судьбы, указующим, что ей следует делать. Просто чудо, что она так кстати поссорилась с Бернаром, как раз когда он уже протягивал руку к другой части архивов! К той, что превратила Мадлену в посмертную рабыню Режиса, к той, которую она обязана хранить в тайне.

II

Секреты Режиса Лаланда

Его секреты — рукописи и машинописные копии детективных романов. В первоначальном виде, еще до того, как они были переведены в Америке на английский язык, потом вновь переведены на французский и изданы... Не было для Мадлены ничего прекраснее этих романов. Предположим, что она права. Вот она сидит ночью, спину ломит, ее чуть познабливает в этот холодный, совсем близкий к рассвету, час... Она слишком устала, чтобы заснуть, и, уже лежа в постели, тщетно старается найти сон и что-то еще, кого-то, что не было бы призраком.

Землетрясение разрушило ее прошлое — все, о чем я говорила вам с первой страницы романа. Не осталось буквально ничего; она все видела в неверном свете, неверно чувствовала, раз жила с человеком и не уловила в нем главного. Мадлена корила, бичевала себя и не без труда нашла в свою защиту смягчающие обстоятельства.

Разве не любила она Режиса, не думая ни об его достоинствах, ни о недостатках? Разве любовь не бросила ее в объятия необыкновенного

человека? Она робко похвалила свое чутье. Разве не защищала она Режиса против лжетолкований еще до того, как обнаружила черным по белому доказательства того, что утверждала? Следовательно, она знала его лучше, лучше понимала... Однако не она, а те, другие, что фальсифицировали самый дух творчества Режиса, прославили его имя, нет не она... Им это оказалось под силу, ей — нет. Однако, даже будь ей это под силу, она все равно не стала бы драться за его славу: вместе с любовью ушла и способность судить, понимать нутром... Для того чтобы разобраться в Режисе, требуется терпение, и она будет терпеливой, если даже на это уйдет вся ее жизнь. И уже в романах она ухватила хвостик нитки клубка.

Я не стану приводить вам примеров. Вообразите себе эти романы сами; существуют они или нет — все равно, я боюсь вас разочаровать. Быть может, достаточно дать вам о них представление, быть может, они не совпадут с тем образом Режиса Лаланда, какой составил себе читатель.

Согласно законам детективных романов, в каждом романе Режиса кто-нибудь обязательно умирал, и те, кому предстояло умереть, а то и сама смерть выдвигались автором на первый план. В них много говорилось о пользе смерти, о ее благодеяниях, в них умирали с улыбкой на устах, с безмятежным челом, без горечи...

Мадлена была права: Режис вырвал у смерти жало ее. Так называемой насильственной смерти он отдавал явное предпочтение перед «своей смертью» от болезни или старости — той, что приходит без толчка извне в виде несчастного случая, войны, катастрофы. У Режиса создания божии (ах, зачем, зачем ему понадобилось называть свои создания созданиями божьими!) умирали во имя чего-то, умирали красиво. «А все-таки стоило...» — сказал один из его героев, переходя в состояние трупа. Так обстояло дело со смертью.

А вот в области жизни канвой для романов Режиса служили препятствия на пути страстей. Так, один молодой ученый, ищущий «живую воду», наталкивается на административные и финансовые препоны, столь же упорные, как и сами поиски; поэтому каждый раз, когда он уже, казалось бы, вот-вот достигнет цели, эликсир теряет свои свойства, и все приходится начинать сызнова. Ложные слухи об успехе молодого Остина становятся орудием преступления — преступления безукоризненного, не оставляющего следов, по которым можно было бы обнаружить преступника, преступления, совершенного той самой неизвестной рукой, что фальсифицировала опыт: смерть через радость.

Силою своего таланта Режис замедлял интригу, читатель продвигался в некоем мире, где не спеша проплывали административные киты, папки с делами, до ужаса человекоподобные чудовища, захватывавшие вас в свои щупальца и проливавшие ледяную и бесцветную кровь. Поразмыслим о сходстве морских чудищ и чудищ человеческой породы, о сходстве Остина с Фаустом и Дон-Кихотом. Это был роман между реальной жизнью и неестественной смертью, смертью не у себя в постели. Смертью с орудием труда в руках, с радостным ощущением достигнутой победы.

Поль сократил роман наполовину и понизил его давление до нормы.

Мадлене не спалось, все не спалось... Она мысленно листала страницы, которые знала наизусть, и мысль, что никто их не прочтет, не давала ей уснуть, держала в состоянии яростного отчаяния... Какая бессмысленная потеря! Почему Режис взял с них слово молчать? Да из-за нее же! Хотел заработать немного денег ей на безделушки... Сдержать слово было им обоим нетрудно: для них романы Режиса, обработанные должным образом, обладали всеми качествами, какие требуются, чтобы их можно издать было в серии детективных романов, впрочем, ни один

из его романов не вышел сногсшибательным тиражом. Нет, Мадлене не удастся убедить их, что этот обман возвысит Режиса и его славу. Впрочем, рассуждать тут нечего — надо чтить волю Режиса. Волю, которую ничто не доказывало, но Мадлене не приходило в голову сомневаться в их словах. Она повидается с Жаном, они вместе поищут выхода... Слишком долго она молчала, настало время что-то предпринять...

Мадлена поднялась, открыла ставни... Весна была серенькая, неустойчивая, еще медлившая на грани сегодняшнего и завтрашнего дня, однако дикие маргаритки усыпали белыми точечками бесцветную, похожую на прошлогоднее сено траву. Никто здесь не сажал, не сеял цветов, а сосны круглый год — и зимой и летом — сохраняли свою темно-зеленую колючую хвою. Только папоротник, сухой, коричневый, желтый, сменит свою одежду, да вьющиеся растения зазеленеют на развалинах крепостных стен. И, однако, это тускло-зеленое небо, этот серенький воздух несли в себе весну, и все это знали: и высокие утесы, и мох, и заросли там, за соснами,— всё было ожиданием... Мадлена обхватила голову руками. Она услышала звон цепей...

Жан приехал к обеду... Он попытался успокоить Мадлену: ну-ну, по сравнению с другими детективными романами, романы Режиса совершенство,— это так, но как произведения искусства... Таково было мнение и самого Режиса, он и не претендовал на большее! Все-таки она преувеличивает, она обращается с ними, как, как с...

Жан начинал сердиться всерьез. Значит, она понимает все лучше всех? А почему, собственно? Она вечно считает, что понимает все лучше всех! Так всегда было, еще во времена Режиса... Нет, эти романы ничего особенного собой не представляют... И если он напишет Полю, что, по мнению Мадлены, тот искажает их своими купюрами, переделками, переводами... Мадлена страдала. Она пыталась объяснить Жану, что бессмысленно заводить мистификацию так далеко, что если бы Жан представил французскому издателю оригинал, тот его принял бы еще охотнее. Жан с трудом сдерживался... Ему стоило немалых хлопот пристроить эти романы...

— Вы заблуждаетесь, Мадлена... Вы в этом ничего не понимаете! Признайтесь хоть раз, хоть случайно, что вы в чем-то ничего не понимаете... Оригинальный текст — это сразу чувствуется, а читатель не хочет французского детективного романа, он хочет переводной. Так он словно бы путешествует... Он предпочитает, чтобы преступления совершались не на нашей, а на чужой территории... Так спокойнее... Вы знаете, обороты непереводимых фраз, которые все-таки переводятся, этого не подделаешь... Он, читатель, хитрый.

Мадлена молчала. Теперь Жан надулся. Почему она молчит? И предпринял последнюю попытку...

— Поверьте мне, Мадлена, так лучше. Читатель получает то, к чему привык, он доволен. Пусть романы Режиса идут своим путем... Представляете себе, какой подымется скандал — и скандал никому не нужный, если вы предадите гласности нашу маленькую тайну! Особенно теперь, когда Режис стал знаменит... Ей-богу, Мадлена, иногда я начинаю сомневаться, в своем ли вы уме... Главное, мы почти договорились насчет фильма, сценарий получился совсем неплохой... И принесет нам много денег.

Мадлена топнула ногой, но не сказала того, что думала: Жан просто боится, что поднятая ею волна затопит их голливудский бред. Ей удалось сдержаться, она только ногой топнула... Оба замолчали. Мадлена предложила Жану пройтись по саду, ночь уже дышала весной. Жану вовсе не хотелось бродить по саду, он сел в машину... Фары осветили Мад-

лену, на мгновение она вся засияла, потом двинулись, осветив шоссе и оставив ей мрак.

Вся пасхальная неделя прошла за пишущей машинкой. По-прежнему стояла серенькая, холодная погода, весна еще не вошла в свои права. Мадлена щеголяла в тулупчике — тулупчики, они теплые, но уже через неделю кажутся залоснившимися, грязными. Обутая в сапоги, она бродила среди скал, карабкалась на самые вершины, восхищалась ядовито-зеленым мхом, их покрывавшим,— тоненьким плюшевым мхом, который липнет к подошвам и к коре деревьев, и густым мхом, который пышнее, чем шерсть ковра ручной работы, и каждый его стебелек — настоящее зеленое деревце, не связанное с соседним, совсем как шерстинка от шерстинки. В самом деле, нынешняя пасха была куда холоднее прошедшего рождества. Мадлена уселась на холодную мокрую стену укреплений, спустила ноги. Здесь, как всегда, гулял ветер, и, однако, над расстилавшимся перед ней пространством стоял туман, неподвижный и упорный, словно дым в курилке. От Парижа, лежавшего где-то там, не осталось и следа... Все исчезло, или притаилось, или никогда и не существовало. Единственной реальностью был гребень стены, на котором она сидела, каменные глыбы, похожие на огромные узловатые колени, да черные сосны. Туман еще не подобрался к ним, хотя за колючий кустарник, росший на откосе, уже цеплялся подол муслиновой вуали новобрачной, весь в лохмотьях. Мадлена встала и принялась прыгать через проломы стены. Она всегда прыгала через них, но проломы с каждым годом почему-то становились все шире... А может, это она стареет? Она вовремя ухватилась за крутой обрывистый край и вернулась домой запыхавшаяся, в разорванных чулках, с мокрыми перчатками. Она устала как раз настолько, чтобы с удовольствием проглотить чашку горячего кофе и снова сесть за все выносящую пишущую машинку.

Она вышла из дома, только когда спустилась ночь. Не зажигая фонаря, висевшего у входа, она подошла к решетке, которую недавно поставили: это было единственное место, откуда легко было проникнуть на участок, со всех сторон окруженный крутыми склонами, практически недоступный. И тем не менее бродяга проникал в дом... Каким путем? Очевидно, через ворота, которые она, должно быть, не заперла на ключ. Как это на нее похоже! Ей никак не удавалось стать недоверчивой и предусмотрительной. Мадлена проверила замок: ключ был повернут. Но кто же его повернул? Она сама? Заперла и забыла? Ухватившись за прутья решетки, она вслушивалась; ветер шел снизу, со стороны шоссе, и Мадлена отчетливо различила гул автомобилей. Люди возвращались в Париж; там, на шоссе, должно быть, вереницы машин, аварии, пробки... Гостиницы, созданные для того, чтобы вас разорять, нетопленные дома с влажными простынями. Погода такая, что страшно высунуть нос на улицу. А на шоссе все гудит, гудит. Вместо того чтобы сидеть в Париже, в тепле... Несчастные люди! Мадлена медленно подымалась к себе по широкой дороге — с каждым шагом гул становился все приглушеннее и вскоре, как и все прочее, исчез в тумане. Мадлена стояла одна, выше уровня тумана и дороги, в каком-то белесом свете и тишине.

В кухне она, не присаживаясь, съела кусок сыра. Завтра придет Дениза, принесет провизию, вымоет посуду... Явится почтальон с газетами, положит их на деревянные ступеньки крыльца, и она крикнет ему из спальни: «Доброе утро, почтальон!» Ей доставляло удовольствие думать о всех этих уже годами повторявшихся, заранее известных вещах... Что с ней такое? То она чуть не свалилась со стены, то ей вдруг становится по душе будничный круговорот. Может быть, старость? Мадлену словно что-то ударило, должно быть, мгновенный страх.

Однако зеркало отразило ее обычное лицо, морщин вроде не прибавилось, зубы и волосы целы, кожа прозрачна. Лоб — все такой же гладкий, и не будь этих мелких морщинок, идущих от крыльев носа к уголкам рта, не будь этого особого выражения глаз, какой-то пристальности взгляда, возможно, объяснявшейся совсем недавно развившейся близорукостью, Мадлене по-прежнему можно было дать не больше двадцати. Не в этом дело, это душа ее покрылась морщинами, они на всем, что она думает и чувствует.

Мадлена опять села за пишущую машинку, и вновь застучал дятел, этот бессонный ночной работяга. Она легла вся разбитая. Возможно, завтра придет ответ от ее знаменитого физика... Ей необходимы новые данные для решения задачи, хватит вертеться как белка в колесе. Не совета она ждала — ей хотелось отвлечься от своих мыслей.

Но, по несчастью или по невезенью, на следующий день Мадлена обнаружила в газете извещение о смерти знаменитого физика Никола Рибера. Ей на мгновение показалось, что ступенька уплывает из-под ног, но она тут же овладела собой и перевернула огромный шуршащий лист, не прочитав биографии ученого и многочисленных статей, посвященных ему. Смерть... Надо бы противиться смерти, надо бы показать ей, что вам на нее плевать, да что она, гадина, в конце концов, себе позволяет?! Мадлена вскипятила молоко, позавтракала и вышла из дома — на деревянной ступеньке сидел бродяга! «Кого я вижу? — сказала Мадлена.— Убирайтесь с глаз моих!» — «Не пойду!» Бродяга поднялся и смело заявил: «Когда же вы уедете? Целую неделю жду!» — «Чего ждете? Чтобы я уехала?» — «Само собой!» Бродяга с силой швырнул на землю мешок, который во время разговора держал в руке. Послышался металлический лязг. «Или вы, или я,— сказала Мадлена.— Ну-ка, катитесь!!» — «Не пойду». Бродяга снова уселся на ступеньки. Он явно раскапризничался. Мадлена собиралась в соседний поселок, где давали напрокат лошадей; недавно ее вновь охватила страсть к верховой езде, как в детские годы, когда она жила на ферме. Наездница она была превосходная. Тоненькая, как стек, зажатый в ее руке, она смотрела на эту груду тряпья и нищеты у своих ног и размышляла, что делать. «Что вам, в сущности, надо?» Бродяга сердито отвернулся: «Мне в вашей башне нравится... Тепло и не дует. Только при таком ветре боюсь, она обвалится и раздавит меня. А тогда уж виноваты будете вы!» — «Это вы открываете и закрываете ворота по своему усмотрению?» — «Да, я... Увидите, какой я надежный сторож...» Мадлена задумалась... «Потом договоримся,— сказала она,— сейчас я поеду в поселок и найму каменщика. При условии, чтобы я вас не видела здесь, пока башню не починят»... Бродяга захныкал: «А пока?.. Куда мне пока-то деваться?» — «Идите к дьяволу!.. Договорились?» — «Ну как угодно...» Бродяга поднялся. «А собаку вы мне купите?» — «Ладно, будет вам собака... И прямой выход на улицу... Катитесь!» Бродяга скрючился, закряхтел, заворчал под металлический лязг своего мешка. Мадлена побежала в гараж, вывела машину; она, должно быть, уже опоздала: лошадей дают только до определенного часа.

Бродяга исчез из ее памяти, как и Никола Рибер, как рукописи Режиса. Она слилась с движением лошади, ее теплом, покорностью... Мокрые ветки хлестали ее по лицу на тропинках, где она ехала шагом; комья земли взлетали из-под лошадиных копыт, когда она шла рысью, когда посылала лошадь галопом на препятствия, и капе́ль обрушивалась ей на голову, на плечи, она проглатывала солнце, как сырой желток, прямо напротив радуги, напротив многоцветной триумфальной арки, куда она неслась, чтобы проехать под ее дугой.

Разбитая и счастливая, непристойно счастливая, с розовыми горящими щеками, она катила на машине к дому. Да здравствует пишущая машинка! Она чувствовала себя способной совладать с рукописями этого мистификатора Режиса. Когда она все кончит, она вступит в бой, и тогда посмотрим!

У въезда стоял бродяга; он открыл Мадлене ворота, пропуская машину, и снова их запер.

В доме царил порядок, посуда вымыта, постель убрана: видно, приходила Дениза. Напевая, Мадлена приняла душ. Села за пишущую машинку. Ощущение физического блаженства продержалось два-три часа и отступило. Лучше бы лечь, попытаться заснуть... Не тут-то было! Никола Рибер и бродяга, оба такие жалкие старики... Она услышала ржание и уже не могла отличить смех Режиса от лошадиного ржания. «Плохи мои дела, плохи, плохи...» И села в постели, окончательно проснувшись.

III

Время — пространство в действии

Что сделала я с временем, которое должно было стать героем этого романа? Я начинаю сомневаться и в нем, и в самой себе. Разве я не приняла за отправную точку ту истину, что время необратимо? А теперь мне кажется, что я допустила ошибку. Представьте себе, что я мастерю что-то, скажем, стул, платье, или делаю химический опыт; то, что мне не удастся с первого раза, я начну заново и буду повторять опыт до тех пор, пока не добьюсь успеха. Если никто не ждет ни стула, ни платья, ни результата опыта, если время не является одним из данных действия, тогда оно нейтрально, безразлично, оно не существует. Я возвращаюсь вспять, начинаю все сызнова, в этих пределах и по отношению к тому, что я делаю, время в счет не идет. Для того чтобы время существовало, надо зависеть от него, иначе мы можем бродить по времени взад и вперед, сообразно нашему желанию.

Сразу видно, в чем тут ошибка. Одно дело, когда тебя не принимают в расчет, и другое — когда ты просто не существуешь. Однако я упрямо и тупо твержу, что необратимы определенные поступки, определенные события со всеми вытекающими из них последствиями, а вовсе не время. Химический опыт обратим, его можно начать вновь с нуля, но нельзя заново начать жизнь — она необратима. Необратимо не время, а именно жизнь, каждый трепет нашего тела, каждая беглая наша мысль, которые неизбежно имеют последствия и последствия последствий и т. д. и т. п. Необратимо то, что превращает ребенка во взрослого. Не время проходит — проходим мы сами. Время неподвижно, это мы, проезжая по какой-либо местности, измеряем ее в километрах и часах. А время — оно не движется.

«Что бы я ни предприняла,— думала Мадлена,— зло уже совершилось, оно необратимо...» Она сидела у себя на кухне, листая книгу, обнаруженную на деревянном некрашеном столе, ее принесли вместе с газетами: «Любовная переписка Режиса Лаланда». Мадлена прихлебывала из чашки кофе с молоком... Когда она увидела напечатанную в газетах просьбу посылать в кружок по изучению творчества Режиса Лаланда любовные письма, учитывая интересы истории литературы, она сначала подумала, что ничего кружок не получит. Так вот, она ошиблась. История литературы!.. Смешно, ей-богу! Они делают буквально все, лишь бы вычеркнуть Мадлену из жизни Режиса, и эти «они» представ-

ляют собой такой клубок различных сил, что, по-видимому, нет возможности бороться с ними. Она не переписывалась с Режисом, так как они никогда не разлучались, а в последние годы, когда она много путешествовала одна, слали друг другу только телеграммы. Уезжала она обычно так далеко, что, пока письмо приходило, она уже была в другом месте. У нее не было ни тщеславия, ни самолюбия, ни ревности... но сейчас все клонилось к тому, чтобы лишить ее остатков авторитета. Как это она ухитрилась настроить так единодушно всех против себя? Никола Рибер был прав: что бы она ни предпринимала, все равно...

Адресатки Режиса, за двумя-тремя исключениями, предпочли скрыть свое имя, но все они охотно сообщали о себе сведения, которых хватило на заметки и комментарии. Итак, кто-то знал писавших. Книга бесспорно будет иметь шумный успех. Мадлена положила на стол недоеденный бутерброд...

Так она сидела до вечера голодная, еда не шла ей в горло. Устроившись в гостиной перед потрескивавшими в камине дымящими поленьями, она листала эту «Любовную переписку», читала ее, перечитывала... Рядовой читатель будет разочарован, введен в заблуждение многообещающим заголовком. Не было ничего скабрезного, скандального в этих письмах, в этих коротеньких записках, в которых назначалось или откладывалось свидание, в этих открытках, присланных из Италии, из Испании... Одно письмо, довольно развязное, извещало о разрыве... Ряд писем, отправленных из глуши, содержал многочисленные указания относительно гранок книги «Во тьме времен», вышедшей еще до встречи Режиса с Мадленой и изданием которой корреспондентка Режиса, очевидно, занималась. Несколько прелестных писем какой-то крошке, все они начинались обращением: «Моя крошка», и сообщалось в них только: «Чувствую себя хорошо... был в кино... чуточку соскучился по тебе».

Сколько женщин... Немудрено и запутаться... Из всех их Мадлена знала лишь одну, ту, которой Режис писал насчет гранок: это была машинистка, она иногда заходила к Режису за работой. А что, если это она посылала Мадлене анонимные письма?.. «Целую твои маленькие, твои прелестные ножки, не забудь исправить «Харьков» — не «Карьков», дорогая, а «Харьков». Нет, Рашель славная, очень славная женщина, она замужем, думает только о своих детях. Теперь ее роман с Режисом — уже далекое прошлое, невозможно представить себе Рашель, пишущую анонимные письма, некогда ей этим заниматься. Единственное, что впечатляло в этой книге, это количество женщин, с которыми Режис имел дело. И это только ничтожная их часть, Мадлена знала об этом, так как обнаружила целую груду таких писем в одном из чемоданов,— писем, которые Режис не уничтожил чисто случайно, по небрежности. Она к ним еще не прикасалась. Может быть, в интересах «Истории литературы» ей следовало бы разобрать женские письма, найти те, на которые намекалось в «Любовной переписке Режиса Лаланда»?

«Я не библиотечная крыса, не синий чулок...» Мадлена почувствовала, как закипает в ней желчь, слишком уж ее донимали со всех сторон: только-только она наладила свои отношения с жизнью, как снова что-то случалось. Целый день она не выходила из дома, не прикасалась к пишущей машинке и пообедала в кухне, хотя есть ей не хотелось, и ела она без удовольствия.

Никогда Мадлена не знала, который час... Есть люди, которые носят в себе хронометр, они как бы изнутри знают, что если яйцо должно свариться всмятку, то его нужно вынуть из кипящей воды именно тогда-то. У Мадлены отсутствовало это ощущение часа,— возможно, времени, но не часа. А откуда оно у тех, кто им обладает, уж не в глубине ли их души родится это чувство, подобно безошибочному знанию того,

сколько места занимает в пространстве наше тело, наша «телесная схема»?

Я лично чувствую время с точностью до четверти часа. Машинально вношу поправки сообразно характеру времени, сижу ли я в приемной у зубного врача, читаю ли увлекательный детективный роман. Я ориентируюсь во времени, как в знакомом городе. А многие живут без хронометра, без компаса... Есть и такие, что не желают жить по часам, к чему знать, где мы?

С одной стороны, это успокаивает: раз время и пространство позволяют себя измерять, нам начинает казаться, будто мы их приручили. Бедные мы! Они позволяют нам облобызать лишь кончики их пальцев, для этих чудовищ наши человеческие мерки — укусы. Наше жалкое, крошечное человеческое время! Когда я об этом думаю, у меня слезы к глазам подступают. Совсем так, как говорят: «Если вдуматься, какой ужас война!»

Эти мерки служат лишь для того, чтобы облегчить общение между людьми. Как алфавит, как языки... Но существуют разные алфавиты и разные языки, и существует лишь один способ определять время, даже если в Нью-Йорке и в Париже оно не совпадает. Из всех переводов самый легкий это перевод часов; причина различий продиктована солнцем, этими часами-эталоном, и она насквозь ясна: вычли, сложили, и дело в шляпе. Природа, животные обходятся без часов, и если вам захочется поймать крота, смело идите к нему на свидание, он обязательно будет на месте — точно в положенный час! Что или кто подсказывает ему это ощущение часа — то, что стрелка стоит, скажем, на шести? Солнце? Внутреннее чутье? Пожалуй... Но все-таки прибыть без всяких часов минута в минуту, как поезд, точно в назначенный срок... Нет, крот куда хитрее меня, низко ему кланяюсь.

И все-таки... Измерить время! Измерить понятие... Мы его разграничиваем, ограничиваем, столбуем, ставим вехи. Иначе мы жили бы в уныло-однообразной пустыне, бродили бы по ней и никак не могли бы встретиться друг с другом, когда того пожелаем. Но мы хитрые, мы условились повсюду ставить вехи, указывать, отмечать, и поэтому мы являемся к антиподам на свидание с другого конца света в точно назначенный час и в точно указанное место. Если бы человек жил среди природы, совсем один, он не нуждался бы ни в мерах, ни в вехах... разве чтобы сварить яйцо... или высчитать, сколько требуется времени, чтобы сгнить на корню и перестать существовать. Это очень важно знать, когда в жизни что-то делаешь. Матисс при мне говорил как-то, что ему, здраво рассуждая, осталось жить столько-то лет, что у него еще есть впереди время написать то-то и то-то... «Научиться писать»,— добавил он. Ну, а если нам нечего в жизни делать? Что тогда измерять? Мера времени хороша лишь для упорядочения нашей деятельности; чтобы измерить время, которое превращает нас в труп. Если мы в щедрости душевной откладываем смерть до своего восьмидесятилетия, можно, в таком случае, вести счет наоборот, на манер радистов перед микрофоном, считающих от пятерки к нулю. Восемьдесят при рождении, потом остается... семьдесят девять, семьдесят восемь... И так далее. А в нулевой год мы становимся трупами. Или еще можно так: минус один год, минус два, минус три...

Только само время неуязвимо... Бывают различные трансформации в пространстве, но что, по-вашему, может происходить внутри этого полого бурдюка, именуемого временем? Оно не субстанция, с ним не может случиться ничего такого, что случается с тленной материей. Повторяю: пространство загромождено твердыми и текучими элементами, оно эволюционирует, но что, по-вашему, может случиться с пустотой?.. Вре-

мя — оно лишь оболочка, емкость. Время и пространство... Странный союз материального и отвлеченного... Время... это слово употребляют чаще, чем имя божье, и даже не знают, что за ним скрывается. Говорят: «Время проходит...», приклеивают к слову «время» какой-нибудь глагол, заставляют его двигаться, тогда как оно лишь сосуд, да, да, огромный бурдюк, куда мы складываем вещи, независимо от их оболочки. Проходит наша жизнь, а вовсе не время. Время не изменяется, не эволюционирует, изменяемся мы, мы эволюционируем и еще обвиняем в этом неповинное время... Время — это лишь пространство в действии.

Я бьюсь, как муха, прикрытая стаканом. Я все вижу через стекло, я не могу выбраться и попасть по другую его сторону. Самое простое было бы смириться, устроиться в стакане, установить его размеры и жить сообразно им. Но я-то вижу через стекло! Пусть не так уж далеко вижу, не спорю, однако я знаю, что существует нечто по ту сторону стакана. И я начинаю суетиться, разбиваю себе крылья и голову о прозрачную перегородку. Я живу в стакане, как говорят: «жить во времени». Живут во времени, внутри него; люди менее красноречивы, чем язык слов, человек существует только «от сих до сих», а то, что выражает наш язык, является опытом множества поколений. Результат: мы живем *во* времени. Когда употребляют выражение «со временем», это значит совсем другое. А роман? Он не протекает во времени, он не ставит нас рядом со временем — он впереди. Должен быть впереди. Только роман, поэзия могут прийти нам на помощь, когда мы до боли отбиваем себе крылья. Стоит нам подметить их игру по ту сторону стакана, радужную их игру, и вот мы уже не отрываем глаз от прозрачности: что-то непременно должно появиться!

Пока меня незаметно унесло течением в сторону романа, у Мадлены, не обладающей чувством времени, зазвонил телефон.

Мадлена в постели, с ощущением горечи во рту. Должно быть, действительно пора вставать, раз ей звонят... Да... Звонила мадам Верт. Мадам Верт считала, что отсутствие Мадлены слишком затянулось... Дела ждут. Послушайте, Мади, всему же есть пределы... Связь с внешним миром восстановилась, слово «время» вновь приобретало смысл. «Я сегодня заеду»...— пообещала Мадлена.

Она аккуратно сложила бумаги, которые решила взять с собой, рассчитывая посвятить все свои вечера и ночи перепечатке рукописей Режиса. Не забыть бы «Любовную переписку». Все прочее она как попало швырнула в чемодан. Надела платье, бросив брюки прямо на пол. Меховое манто. Красоту она наведет в Париже, ей все равно обязательно нужно сначала заехать к себе, чтобы запереть рукописи в сейф, поставленный специально для этой цели. Вдруг Мадлена громко произнесла: «Надоело...» И остановилась на середине лестницы с чемоданом в руке. Ей любой ценой необходимо найти молодого энтузиаста, на чьи плечи можно было бы переложить весь этот груз. Но Никола Рибер умер, и она не знает, где его искать, этого молодого энтузиаста. Ладно, подумаем на досуге.

Откровения такого рода, осенявшие Мадлену, приходили к ней удивительно не вовремя, некстати, посредине лестницы. Но теперь самое главное — не заставлять ждать мадам Верт. Мадлена бегом спустилась с лестницы, прыгнула в машину.

У ворот стоял бродяга и даже приплясывал от радости, что Мадлена уезжает. Она высунула голову из окна машины: «Хорошенько заприте! И осторожнее с огнем!» Бродяга по-военному козырнул в ответ. Рука его была похожа на черную черепаху.

IV

Мертвое время

В жизни Мадлены наступил период мертвого времени. Ага! Вот я вас и поймала с поличным! Раз время всегда «проходит», и даже необратимо проходит, как же оно может быть «мертвым»? То, что мертво, больше не движется. Или, по крайней мере, не движется в определенном комплексе, к примеру, в человеческом комплексе. Мертвый человек не движется, даже если его гниющее тело кишит червями. Не будем играть словами: мертвое время есть такое время, когда ничего не происходит, а раз ничего не происходит, время останавливается. Почему это всегда событие, действие, любые перемены тем или иным манером подменяют словом «время»? Это неправильно. Разве одно и то же время управляет жизнью человека, мотылька-однодневки, каменной глыбы? Если уж нам требуется употреблять понятие «время», не будет ли правильнее измерять его степенью изменения материи? Правда, мы говорим, что собаке десять лет, хотя органические изменения у собак происходят в семь раз быстрее, чем у человека, и собака в десять лет по нашему человеческому счету уже достигла семидесятилетия. Арагон где-то приводит этот пример. Семьдесят лет необратимости. Но, в конце концов, это то же самое, что валюта различных стран: доллар равняется стольким-то франкам. На бумаге. Потом оказывается, что это вовсе не так, ибо покупательная способность, заработная плата, потребности в этих двух странах не одинаковы. Мерка времени — тоже фикция, час — это долго, когда ждешь любимого, час — это коротко, когда вам осталось прожить всего этот час. Все мерки, которые изобрел человек, подвержены биржевым колебаниям существования. Возьмите роман: столько-то страниц, столько-то часов на его чтение, и вы уже проглотили digest * о Столетней войне, или об убийстве, или о путешествии. Искусство романиста заключается в том, чтобы дать читателю таблетку, вызывающую определенные реакции: скажем, от аспирина вы вспотеете, а морфий утолит вашу боль. Это язык красноречивых глухонемых. Романисты заселяют вселенную безмолвными бабочками-словами, которые несутся тучей нам на радость или на горе...

Иногда мне хочется изобрести такой концентрат, который в минимальном объеме выражал бы максимум вещей. По сути, это и есть дело поэтов, и самым великим среди них дано вложить всю любовь, все отчаяние, даже самую бесконечность в несколько строк, в одну строку... Мы, романисты, мы многословны, чтобы не сказать болтливы. Мы не торопимся. Нам нужно сказать все и ничего и об этом и о том, лишь бы добраться до того, что нам особенно важно сказать. Мы пишем длинные письма незнакомым. Прежде, когда телефонные разговоры между странами только начинали входить в практику, чей-то голос говорил вам: «Ваш разговор будет передаваться по эфиру, мы не гарантируем тайны». Наши романы безмолвствуют, но я от души желаю нам несохранения тайны. Быть услышанным! Вот оно огромное, подлинное счастье писателя — быть услышанным. Но так как все мы говорим одновременно и нас много, то этого очень трудно достичь.

Опять меня относит к роману — в этом виновато время. Сейчас понятие времени, нами же самими изобретенное, потрясено до основ. Както я разговаривала с одним ученым, математиком и лингвистом одновременно. Возможно, он был также и поэтом, потому что, когда я наседала на него с вопросами об относительности, о том, как соотнести время с пространством, он сказал мне, чуть показав куда-то вбок: «Ну да, похоже, что время несколько покоробилось». А другой, которому я

* Произведение, сокращенное и адаптированное для широкого читателя *(англ.)*.

жаловалась, что чувствую себя в ладони времени, в его кулаке, что время меня душит, а вовсе не уносит с собой в своем движении по прямой, ответил: «Но раз вы так чувствуете, значит, оно так и есть». От меня что-то скрывают. Если в глазах этих ученых я была только дамой, задающей нелепые детские вопросы, им, людям взрослым, ничего бы не стоило послать меня подальше... Но нет, они долго со мной сидели, искренне желали мне помочь. Боюсь, что для них время — не что иное, как время астрономическое, математическая формула, которую вычисляют как можно точнее во всех обсерваториях мира и которая необходима для их прочих выкладок.

Любопытно, что по-французски слово «время» обозначает не только сумму лет, часов, секунд, но также состояние атмосферы... В других языках погода определяется особым словом «weather» — по-английски, «Wetter» — по-немецки, «погода» — по-русски... но по-французски во всех случаях говорят «время». Надо думать, что не я одна ощущаю время как некую среду, как что-то постоянно присутствующее вокруг нас, окружающее нас наподобие воздуха или воды, когда мы садимся в ванну. Это «что-то» и есть время. То обстоятельство, что другие выражения могут отсутствовать в том или другом языке, не объясняет отсутствия точного выражения именно в данном случае. По-немецки говорят «Mensch», по-русски — «человек»; оба эти слова включают в себя и мужчину, и женщину; по-французски же нет такого слова, зато есть понятие «человеческое существо», что при переводе часто усложняет дело. Совсем иначе все обстоит с выражением «хорошая погода» («хорошее время»). Тем более, что животные и растения обманываются, смешивают время и погоду, и когда стоит «хорошая погода» — «хорошее время», требуется меньше времени, чтобы из яйца вылупился муравей или из почки выполз листок. То же самое относится к процессу гниения: в «холодную погоду» — «холодное время» требуется больше времени для того, чтобы труп окончательно сгнил. В видоизменениях мира время — мера длительности и время-погода находятся в тесной связи.

Однако в жизни Мадлены случались периоды мертвого времени, как я уже говорила в начале этой главы. Так зовется время без вех, жизнь без неожиданностей. Кипы рукописей не таяли, обои не меняли рисунка, взрывы оасовских террористов замирали вдали, бунт и негодование Мадлены отсырели, как порох, мужчины все одинаково назойливо ухаживали за ней, были все на одно лицо, говорили одинаковым языком, у всех были одинаковые машины, все одинаково на нее обижались... Верховая езда, упражнения на трапеции давали ей одинаковую радость... Нет, Мадлена не скучала, она боялась лишь одного: чтобы не кончилась эта новая жизнь; так жители поселка, расположенного у кратера вулкана, боятся извержения, ничего о нем, по сути дела, не зная. Огонь и лава — она не думала о них, ее единственной заботой было поскорее износить свою жизнь, нося ее ежедневно.

Когда Мадлене сказали, что решено прибить мемориальную доску к тому дому, где жил Режис Лаланд, она подумала: «Что ж, очень хорошо!» Но мысль воздвигнуть ему памятник в деревне, где родился Режис, показалась ей нелепой.

— Вообрази себе этот памятник,— говорила она крестной,— будет ли он похож на памятники Неизвестному солдату, какие есть во всех городках Франции, или просто поставят наводящую уныние глыбу — один черт. Нет ничего более неизвестного, чем памятники. Словно их нарочно делают так, чтобы никто не узнал, что за человек там изображен и кто его вылепил. Памятник ставят лишь затем, чтобы вы лучше ощутили всю глубину забвения.

Крестная сильно состарилась за последнее время, состарилась както вдруг, ее густые волосы поседели, и лицо, словно тончайшей вуалеткой, покрылось морщинами.

— Да брось ты возражать,— ворчливо сказала она: крестная становилась ворчливой,— вечно ты возражаешь, что бы другие ни делали...

Мадлена потерлась своей свежей щечкой о дряблую щеку крестной:

— Славная ты моя, ведь это я только тебе говорю, я не возражаю. Режис уже давно стал официальной фигурой, он награжден орденами, узаконен, стал собственностью государства, превратился в бронзу. А я еду к маме, хочу пожить спокойно. Я давно собираюсь, но на этот раз наверняка уеду! Перед отъездом повидаюсь со скульптором, меня просили показать ему все материалы о Режисе, находящиеся в моем распоряжении... Пусть лучше приедет ко мне за город, там есть портрет Режиса, сделанный Катрин, когда ей было десять лет, и кое-какие фотографии, я их еще никому не показывала. Не сердись, крестная, лучше поцелуй меня.

Крестная поцеловала. Режис ускользнул от Мадлены, а Мадлена ускользает от крестной. Хотя никто ее, Мадлену, у нее не отбирает. Крестная огорчилась — так огорчается мать, видя, что ее дочка осталась старой девой. Мадлена сидела, закинув по обыкновению за голову обе руки, вытянув ноги, длинная, прямая, и глядела в потолок.

— Мадлена, сядь как следует...

— Я все думаю, будет ли мама рада моему приезду... Не будь этой истории с памятником, я бы сегодня же уехала. Мне очень хочется посмотреть сестру и ее ребятишек... Иной раз мне кажется, что я просто старая дева, которой сам бог велит любить чужих детей. Никак не могу привыкнуть, что у меня нет детей. Я столько наслушалась рассказов о родах, что мне казалось, будто ничего не стоит родить десять раз подряд... До чего же он мне надоел, этот Режис... Клянусь тебе, отныне пусть говорят, что он каждый день делал упражнения по системе йогов, что он был женат на дочери японского императора, что он был эсэсовцем... что половина Сен-Тропеза принадлежала ему... что я уничтожила все его рукописи, что он любил только свою жену Женевьеву... что он насиловал своих учениц, что это было, так сказать, его призванием,— пусть, я опровергать не буду. В конце концов это и есть историческая правда, как ее проповедовал Режис, и Мадлена — пророк его.

— Бедная моя девочка...

V

Жили-были...

— Это не имеет никакого значения.

У скульптора было громкое имя. Он был из тех мужчин, что щеголяют в пиджаках из шершавой материи, в ярких шерстяных свитерах из кашемира, сбитый на сторону галстук небрежно повязан вокруг незастегнутого воротничка, брюки — неглаженые. Кажется, так они и родились, настолько все это срослось с ними, как кожа,— не знакомо с утюгом и неподражаемо изысканно. Это как бы форменная одежда художников, архитекторов и прочих деятелей искусства, кому по средствам приобрести себе замок, «ролс-ройс» и шить на заказ у портного, а также тех, кому нечего есть. Надо обладать наметанным глазом, чтобы определить качество шерсти, заметить, что брюки гармошкой вышли из рук дорогого портного. Писатели, литераторы — те ходят в готовых костюмах, потрепанных, залоснившихся или шикарных, но все-таки в

костюмах. В середине нашего века трудно представить себе Пикассо или Брака, одетых, как Кокто, Ашар или Дрюон...

Короче, скульптор с громким именем, предмет восхищения одних и глумления других — в одном кармане истина и уверенность в себе, а в другом сомнение и тревога — курил трубку, сидя в кресле в загородном доме Мадлены, а Мадлена собирала все имевшиеся у нее изображения Режиса в различные годы, в различных местах и в различных позах. Скульптор был высокий, широкий, как зеркальный шкаф, чтобы не прибегать к иному, более редкому, сравнению, пожалуй, шатен, но черноусый; он посасывал трубку и говорил, что не придает никакого значения сходству с моделью. Равно как и исторической правде. В обыденной жизни он предпочитал, более того, требовал правды, и в устах его слово «ложь» звучало почти как преступление... Но сходство с тем, что было... Важно, чтобы существовала история — как монумент, воздвигнутый для увековечивания памяти человека, а сходство — это неважно. Важно чувство, побудившее воздвигнуть памятник, а не физиономия изображаемого господина или дамы. То же самое относится и к нашей Истории: важно понять ее значение, ее задачи. А потом, когда нам сотворят прошлое, в общем, все более или менее встанет на место. В общем. Пусть мы ошибемся в причинах той или иной войны, причины эти вполне приложимы к другой... Будут говорить про такого-то короля, что он любил свою королеву, а про другого, что у него были фавориты мужского пола, и, если все происходило наоборот,— беда невелика. Сделано ли открытие тем-то или тем-то... лишь бы оно было сделано. Историки творят лжеперсонажей, факты, приводимые ими, неверны, комментарии сомнительны и подсказаны доктринами или особыми соображениями, но все равно в результате нам дают общую панораму прошлого, зыбкую, как поверхность воды, но все-таки панораму, даже если все роли, все лица, все костюмы, государственные соображения, битвы, дворцовые интриги в ней перепутаны. В конечном счете, все налицо, спектакль получается полноценный.

— Боже мой,— сказала Мадлена,— но раз все так перемешано, значит, играют не какую-то одну пьесу от начала и до конца! Кусочек из «Гамлета», другой из «Картошки», третий из «Лысой певицы»* — получится четвертая пьеса.

— Не следует углублять сравнений, мадам. Сравнение освещает истину лишь на миг. Никакой четвертой пьесы не будет. Я имею в виду, что при всех ошибках и фальсификациях нам показывают панораму, спектакль, который и есть наше прошлое. Есть добрые короли и короли злые, а как распределить между ними достоинства и пороки, это уже не имеет никакого значения.

— История должна служить нам уроком, мосье, иначе плевать мне на нее, как на прошлогодний снег.

— Уж не верите ли вы в науку, мадам? Конечно, если вы намереваетесь строить какую-нибудь философскую или социальную доктрину на базе Истории, мое представление о ней явно непригодно. А вы сами занимаетесь наукой?

— Ну ладно, давайте лучше выпьем по рюмке кальвадосу.

Мадлена поднялась, чтобы налить рюмки, а скульптор залюбовался ее нежной хрупкостью. Брюки на штрипках, туго обтягивавшие ноги, очень ей шли, на ней были мужские ботинки, а ножки — детские. Волосы разбросаны по плечам.

— Трудно представить себе нечто более красивое, чем ваше тело,— хмуро буркнул он в усы.— Это вам не История, тут все без обмана...

---

* Имеются в виду «Гамлет» Шекспира, реалистическая комедия М. Ашара «Картошка» и абсурдистская пьеса Ионеско «Лысая певица».

Комплимент доставил Мадлене большое удовольствие, очень большое.

Памятник предполагалось воздвигнуть на холме, у будущего перекрестка, напротив школы. Режис родился в деревушке, которая тогда еще не была одета в асфальт, камень и пластические материалы. Деревня исчезла, и памятник будет центром небольшой площади, вокруг него пройдет уличное движение. Между шоссе и школой еще стояло среди взрытой земли несколько старых домов, обреченных на слом, а на их месте вырастут высокие здания, и площадь превратится в перекресток, в нее вольются новые улицы. Школьный двор с вековыми платанами, единственными свидетелями детских дней Режиса, не тронули. Режис, которому так хотелось узнать тот край, где жила ребенком Мадлена, отнюдь не жаждал посещать погост собственных воспоминаний. И он ни за что не повел бы туда Мадлену: «Видишь, вот здесь у моего отца-лавочника был огород... А это лес... там была пропасть фиалок...» Здание школы было совсем новое, с огромными окнами — солнце беспрепятственно заливало квадратные голые классные комнаты. Сельскую школу, где учился Режис, уже давно снесли, равно как и дом его родителей, мэрию перевели в другое помещение, но Режис Лаланд родился именно здесь, в этом теперешнем предместье Парижа, коль скоро в мэрии хранилась его метрика. Сейчас казалось, что было это много веков назад.

Мадлена со скульптором только что вернулись: Мадлена привезла его к себе, чтобы показать фотографии Режиса. Пока они осматривали парижский пригород, бывший когда-то родной деревней Режиса, кружили по будущей площади, осененной школьными платанами, и позже, когда они возвращались на машине домой, Мадлена все время представляла себе Режиса — совсем одного на пьедестале среди гула ребячьих голосов, доносящихся со двора школы... Мимо него будут проходить люди, торопясь к утреннему автобусу или к своим машинам, которые будут стоять у выросших вокруг домов, а слева от него потянутся по горбатой улице в молочную или в мясную хозяйки. Никто не бросит на него даже беглого взгляда... Да знают ли эти люди, кто такой Режис Лаланд, кто этот сын исчезнувшей деревушки? Просто подумают: «Смотри-ка, они поставили нам этого Режиса Лаланда...» Люди всегда говорят «они». «Похоже, они собираются строить автостраду...», «Они велели срубить деревья...», «Они построили теплоцентраль...» Таинственные «они»! Что бы ни делалось в стране, всегда в ответе эти самые «они». Впрочем, чем заменить это слово? «Правительство приняло решение». Или «Министерство путей сообщения...» Это целая кухня, сложный, неведомый нам механизм, это «они» хозяйничают и пускают в ход этот механизм. «Они» поставят нам памятник Режису Лаланду, и на сей раз Мадлена находилась в непосредственной близости к «ним», даже в известной мере сама была «они», раз собиралась помочь «им» воздвигнуть памятник на «нашей» площади.

Был понедельник, на дорогах мало машин. У скульптора был старенький «мерседес» — сиденья из красной, почерневшей от времени кожи, покрытые ржавчиной никелированные части,— но эта неотказная труженица никогда не говорила «нет», хотя мотор и даже сам кузов подозрительно потрескивали. Скульптор не прислушивался, станет он прислушиваться — он знал, что старушка не подведет, и вел ее машинально. Должно быть, он водил машину с малых лет, руки его созданы для баранки, сильные, ладные. Они катили молча, каждый думал о своем. Путь был неближний, нет на свете ничего более удаленного друг от друга, чем восточное и западное предместья Парижа. Скульптор отлично ориентировался, он, очевидно, знал окрестности Парижа назубок, иначе лучше было бы ехать прямо через Париж. Режис машины не

водил, Мадлена была его шофером, он не любил автомобилей, предпочитал городской транспорт или ходил пешком.

Ворота им открыл бродяга. Вид у него был степенный, как у человека, преисполненного сознания важности своих обязанностей. Машина вползла по крутой дорожке, и их встретил потаенный рай Мадлены, волшебная, принадлежащая только ей, весна. Воздух был яростно свежий, необъятный. Мадлена потянулась, вздохнула полной грудью, закинув голову к небу... Как славно здесь после тесной клетки машины! Они направились к крепостной стене, и Париж открылся им в невообразимой дали — редкостное, как комета, явление; требовалась исключительная погода, исключительно прозрачный воздух, чтобы увидеть мираж Парижа, так как обычно города видно не было, присутствие его только угадывалось где-то там, вдалеке... Голубизна небес успешно подражала лазури, а в суровости сосен, скал, колючего кустарника, всего этого северного пейзажа чувствовалась на склоне дня какая-то странная теплота.

— Такое впечатление, будто вы сами произвели все это на свет божий,— сказал скульптор, обводя широким жестом небо, Париж, скалы.

В доме было прохладнее, чем на улице. Дениза приготовила дрова, Мадлена чиркнула спичкой... Им было хорошо, очень хорошо. Потом она принесла фотографии, и они долго их рассматривали, разбирали на большом столе, стоявшем посреди комнаты... Прошлое проходило перед Мадленой, царапало, играло на струнах ее нервов. В конце концов Мадлена — просто женщина, несчастная женщина, потерявшая мужа, вдова... Однако она не плачет. Она собрала свое прошлое, разбросанное по столу, она принесла вина. Потом немного рассказала о Режисе... Так они перешли к Истории.

Как видите, я непреднамеренно позволила себе этот невольный flash-back. Я не знаю, стоит ли наводить в романе порядок, так чтобы события следовали друг за другом во времени... Время... Всякий раз, когда слово это срывается с кончика моего пера, я чувствую легкий электрический разряд.

— К прошлому у нас есть ключ — настоящее,— говорил скульптор (скульптор буквально подвернулся мне под перо, хотя я сама этого не ожидала, только из-за памятника, который я задумала воздвигнуть Режису Лаланду).— «Анатомия человека является ключом к анатомии обезьяны»,— добавил еще скульптор, цитируя великих авторов.— Почему бы не применить эту систему к Истории? Она дала бы нам возможность объяснять явления в обратном порядке.

— Что-то тут не так. Обезьяна продолжает существовать одновременно с человеком, а прошлое и настоящее одновременно не существуют. Настоящее с космическими ракетами не дает ключа к прошлому, не знавшему электричества.

— Напротив, мадам. Идти от наиболее развитого к наиболее простому — значит получить ответ даже прежде, чем будет поставлен вопрос. Будь мы обезьянами, нам потребовался бы гений, чтобы угадать будущее, в данном случае — человека. Теперь, обладая умом человека, мы объясняем, как мы к этому пришли. Мы — обезьяны будущего.

— Что-то в вашем рассуждении хромает, но я слишком устала и не в силах поймать вас с поличным...

— Постойте-ка... Для того чтобы представить себе прошлое, надо вычесть то, что мы знаем сегодня. Для того чтобы представить себе будущее, надо поставить знак +. Настоящее + χ = будущему.

— И все-таки это не поможет вам выбрать единственно правильный образ Екатерины II среди различных ее образов.

— Да... Но образ не имеет никакого значения. История — это поиски причин и следствий. Де Голль, к примеру, и причина и следствие. Он — одно из следствий войны, а причиной тому война. Он — одна из причин теперешнего положения вещей во Франции.

— Выпьете еще кальвадоса?

— Выпью, спасибо... Я хочу также сказать вот что... Я прочел где-то следующее общее определение проблемы: «Знание того, чего еще не знаешь точно». Точно знать, чего ты не знаешь, это и значит поставить проблему. Поставить проблему — это уже быть на пути к ответу. Хватит, я и так вам надоел. Уже поздно.

И в самом деле, было очень поздно... Они пошли на кухню, поели что-то на уголке стола...

— Я не предлагаю вам остаться ночевать... Боюсь потерять уважение бродяги.

Они вышли в прохладную тьму. Дошли до крепостной стены... Мираж Парижа исчез, только там прямо над этой туманной далью бледнело ночное небо, скупо усеянное звездами.

— Режис,— начала Мадлена,— искал χ вашей формулы будущего, тот самый χ, который нужно приплюсовать к настоящему. Но искал он, если так можно выразиться, как сугубо «частное лицо», вне религий, мистики, философии. И, как все люди, нашел лишь смерть.

— Мне хотелось бы сделать для вас что-нибудь замечательное...

— Режиса из камня... из живого камня...

Мадлена с трудом удерживала слезы. Он взял ее руки в свои чуть шершавые ладони.

— Мне, пожалуй, пора ехать... Пора, а?

Она проводила его до машины и побежала наверх в спальню, чтобы плакать, чтобы выплакать все свои слезы.

VI

You can't have the cake and eat it*

Всех, о ком я вам рассказываю, я прекрасно себе представляю. Знаю Мадлену до кончика ее ногтей, и скульптора, и крестную, и Женевьеву, и всех остальных своих героев. Но я плохо знаю Режиса, а это значит, что роман мой, если только это роман, на верном пути и что я рассказываю обо всем достаточно правильно, раз Режис без всяких усилий с моей стороны остается фигурой расплывчатой; то, что говорят о нем одни и другие, мешает мне отчетливо его себе представить, и я не слишком уверена, что мое первоначальное представление о нем было правильно. Случайно я узнала, что у него были голубые глаза, но это, пожалуй, единственное, в чем я уверена. Я представляю себе его то таким, каким он был для Мадлены, то таким, каким видел его старина Жан, потом о нем что-нибудь скажут крестная или Лиза, его сестра... Всему этому недостает единства: одно не только не дополняет другое, но даже противоречит. Впрочем, никто не отрицает, что он очень любил женщин, а потом не смотрел ни на одну, кроме Мадлены. Вот это, по-видимому, бесспорно. А все прочее зависит от того, с какими людьми говоришь, зависит от того периода времени, когда они встречались с ним, Режис Лаланд — то шутник, то человек загадочный, рассеянный, ни с кем близко не сходившийся. Одни говорили, что он любил веселиться, смеяться... что он был сентиментален... другие — что

* Нельзя и оставить себе пирог и съесть его *(англ.)*.

он знал иные, более глубокие чувства, нежели сироп сентиментальщины... Говорили, что это была открытая прямая душа, что он ненавидел ложь; откуда же тогда эти мистификации с историческими трудами, детективные романы... Я не представляю себе ни физический, ни моральный облик Режиса: у него были голубые глаза, ладно, но был ли он высокого или низкого роста, блондин, шатен или брюнет? Мнения на сей счет расходятся. Рост человека — это вопрос личной оценки, и даже картины и снимки не дают представления о росте. Помню, как я удивилась, увидев мать английской королевы,— по портретам я представляла ее себе очень высокой, а она оказалась совсем низенькой. Возможно, вы скажете, что я ошибаюсь и что она вовсе не низенькая, но мне она показалась низенькой. То же самое происходит с актерами: на сцене они другого роста, чем в жизни... Только исключительное — гигант, карлик — воспринимается всеми одинаково... Если все согласны насчет голубых глаз Режиса, значит, глаза у него были голубые. Тот, кто видел их черными, никогда их не видел — он просто лжет.

Но в одном я уверена... Его отношения со вселенной были невыносимы. Наш ограниченный мир был для него тюрьмою, и он старался разобрать ее стены, подпилить решетки, пытался вырыть подземный ход. Однако непостижимое зорко несло караул, и алмаз научной логики лишь скользил по скользкой и гладкой стене узилища. И все же он был весел, сидя в тюремной камере, и хотя каждую минуту выкуривал свою последнюю сигарету смертника, это не мешало ему вести себя, как будто он живой. Не постигая смерти, он не казал пред нею труса. Если верить Мадлене, Режис Лаланд был великим романистом, но обостренное сознание своего незнания, возможно, превращало его еще и в человека.

В мертвого человека, каков он в данный момент. И нет в человеческом языке ни единого точного слова, чтобы выразить этот страх, это смятение, бунт, покорность, рабское состояние, в котором мы вынуждены жить, эти унижения и оплеухи, на которые не скупится природа, грубую ее силу, всю совокупность человеческих чувств перед лицом смерти. Наше бессилье. И все-таки есть что-то совсем рядом, у нас под рукой, что-то, чего мы не в состоянии схватить. Режис предлагал лишить неизбежное жала его. Собственная смерть стала для него облегчением, пугающим облегчением.

Живые повсюду и всегда относятся к смерти почтительно. Если только речь не идет о сведении счетов, о вендетте. Не скажете же вы, глядя на покойника: «Слава богу, приятно все-таки, одной гадиной меньше»... Достаточно человеку умереть, и тут же, каков бы ни был покойник, на сцену выступает почтение к самой смерти, и прохожие, завидя на улице похоронную процессию, снимают шляпу не из сочувствия к горю живых, а из уважения к небытию, которое везут в деревянном ящике. Здесь играют роль также и рыцарские чувства: тот, кто перестал жить, не может более защитить себя в своем теперешнем состоянии, и, если человеку присуще чувство чести, он не будет бить лежачего, а тем более труп,— это не принято. Мертвец — всегда еще одна жертва нашего общего заклятого, подлинного врага: смерти. Человек всячески изощряется, чтобы отнять у смерти жертву ее, продлить жизнь мертвеца, храня о нем память; теперь, ради вящей иллюзии, мы располагаем для этой цели кинофильмами, пластинками, а там, глядишь, изобретут еще что-нибудь... Если, к примеру, науке удастся с помощью энцефалограммы уловить процесс мышления в человеческом мозгу, тогда можно будет построить машину, которая точно воспроизведет этот процесс, перенеся на ленту то, что происходило в мозгу ушедшего. Мы будем спрашивать себя: как поступил бы наш обожаемый покойник в таких-то и таких-то обстоятельствах? В машину заложат наш вопрос, нанесенный на перфорированную карточку, и мы получим ответ.

И только тут мы поймем, до чего же наш дражайший покойник был недалек... А при наличии последних научных открытий и перемен, происшедших в нравах, станет особенно ясно, до чего он, милый, был глуповат. Фотография мысли и даже дагерротип ее — вот что даст нам любопытнейшее представление о прогрессе или регрессе человеческой мысли. Но уже сейчас, хотя мы еще не научились улавливать движение мысли под черепной коробкой, мне легче от сознания, что союз философии и математики существует: раз ход мысли может быть выражен математической формулой (я думаю то, и я думаю се, я произвожу сложение и получаю сумму — последующую мысль), значит, создание машины, воспроизводящей весь процесс мышления,— дело недалекого будущего. Вообразите великого ученого, зафиксируйте ход его последних мыслей, сложите их, вы, возможно, получите потрясающий научный итог. Все это фантазии, за исключением реально существующей мысли, философской и научной мысли, закидывающей свою удочку в неизвестное.

Что касается памятника Режису, то тут действовала старая, как мир, похоронная традиция. Пирамиды и мумии, стелы, часовни, бальзамирование, фрески, живопись и скульптура, проза и стихи... все...—лишь бы удержать память о человеке. Смерть, что ты на это скажешь? Молчишь, не удостаиваешь ответом... Все это рухнет в свалку небытия, не беспокойся.

Видимо, скульптор всерьез занялся проектом памятника Режису: он не давал о себе знать, и у Мадлены была уйма времени вспоминать, фантазировать, воображать... Она так и не уехала на ферму повидаться с матерью.

«Отчего вы так похорошели, Мади?» — допытывалась мадам Верт, сидя в своем кабинетике, примыкавшем к магазину и заваленном сотнями образцов обоев... Вблизи было видно, что мадам Верт сильно постарела, держаться ей становилось все труднее, и было что-то трагическое в ее усилиях сохранять за собой командные высоты.

Теперь она выказывала в отношении Мадлены нежность уже не лесбийскую, а настоящую материнскую нежность, однако перекладывала на нее все больше дел, отнимала у нее все больше времени, передавала ей кое-каких клиентов, которыми занималась раньше сама, не только клиентов, но и всю декоративную часть. Круг знакомств Мадлены чудовищно расширился, и множество дел валилось ей на голову. К несчастью, обои влекли за собой связи с людьми, а главная трудность для Мадлены заключалась теперь в том, что естественный интерес, с каким она относилась к модным увлечениям — лыжам, клубу «Режин» и любовной истории принцессы Маргарет,— к тому, чего она сама была частью...— так вот, этот интерес иссяк. Она побывала в этом мире и возвратилась оттуда, созревшая для иных странствий.

— Должно быть, от занятий гимнастикой, Эдит,— Мадлена уже давно звала мадам Верт просто Эдит.— Я делаю определенные успехи на трапеции... Вообще-то я не раз думала, что, избрав обои, я ошиблась в призвании, мое истинное призвание — трапеция.

— Какая трапеция? — озадаченно воскликнула мадам Верт.— В цирке?

— Да, в цирке... Я люблю цирк.

— Вы неподражаемы, Мади! Цирк? С рыжим и слонами?

— Ну да... И наездницами.

— Наездницами! Мне ужасно хочется посмотреть, как вы тренируетесь, возьмите меня как-нибудь с собой, хорошо?

— Конечно, возьму, если вам интересно... А что нам делать с розовыми обоями для спальни мадам Давыдовой? Трех рулонов не хватило,

в новой партии есть обои почти в тон, но мадам Давыдова и слушать ничего не желает...

— Может, вы к ней заглянете? Если у нее есть большой шкаф, можно наклеить новые обои позади шкафа.

Идти к мадам Давыдовой и смотреть, есть ли у нее большой шкаф. Ну и жизнь! «Ладно, ладно,— поспешно говорила мадам Верт,— я сама схожу». А ведь Мадлена даже не возражала.

— Спасибо, Эдит. Бывают дни, когда проблемы мадам Давыдовой меня как-то не волнуют.

Мадам Верт взяла книжечку с образцами обоев, одним движением большого пальца перелистала их, и они пропорхнули перед ней...

— У вас проблемы, Мади? Значит, из-за них вы так похорошели?

Мадлена отрицательно покачала головой... Ее проблемы все те же, они известны мадам Верт, это по-прежнему творчество Режиса, вся эта шумиха, поднятая вокруг него, а теперь еще памятник, который вздумали поставить в Л. Мадам Верт слышала о памятнике, да, как раз сегодня в «Фигаро» помещен снимок... Как, снимок? «Ну да, если не ошибаюсь, скульптора Дестэна? Непревзойденный художник! Я сразу подумала, не мог бы он что-нибудь сделать для нас, для обоев...» — «Вы говорите, в сегодняшнем «Фигаро»?» — «Кажется, да... или во вчерашнем... Я увидела и сразу подумала, как приятно будет Мади...»

Мадлена завтракала с молодой американской четой в ресторане на бульваре Сен-Жермен. Она купила «Фигаро», но ничего не оказалось... Очевидно, мадам Верт просто померещилось. Но ее удивило, что, услышав от Эдит имя «Дестэн», она почувствовала, как у нее ёкнуло сердце. Неужели испугалась, что ее оттеснят от того, что делается вокруг Режиса, будь то Дестэн или не Дестэн? Он отнял у нее целый день, просматривая документы, говорил о Режисе, а потом исчез... исчез! Инициатива возведения памятника исходила от кружка по изучению... Этот кружок, а может быть, и Бернар лично, посоветовал Дестэну повидаться с ней, она даже на минуту поверила, что они стали к ней лучше относиться... Как будто это возможно! Дестэн выудил из нее все, что могло ему пригодиться, во всяком случае так ему казалось. А ее, Мадлену, по-прежнему считают пятой спицей в колеснице, когда дело касается Режиса, подумать только — Режиса, да, Режиса, ее Режиса... Американка прогнусавила что-то насчет того, что мадам Лаланд, должно быть, не понимает по-американски и что француженки вообще ничего не едят.

Мадлена не слушала, что говорилось вокруг. «Фотография?.. Нет, невозможно! Я виделась с Дестэном в конце марта — в начале апреля... Сейчас июль. Уже что-то есть, что можно сфотографировать? Макет? Не показав мне? Он обошелся со мной, как и все прочие... Должно быть, в кружке обо мне бог знает чего ему наговорили. Они хозяева. А ведь я ему помогла. Сейчас пойду и скажу мадам Верт, что немедленно ухожу в отпуск. Поеду к маме, вот уже целый год я твержу, что еду к маме, но на сей раз действительно поеду. Немедленно...»

Мадлена так страдала, словно вся была покрыта синяками и ранами. Почему всегда получается так, что она насилует мужчин? Режиса, Бернара... А после не может от них отвязаться. Столько вертелось вокруг нее мужчин, и все преследовали ее своею любовью, но стоило лишь мужчине понравиться ей, как для нее наступала пора крестных мук.

Она вернулась домой, уложила чемодан. Написала несколько писем Дестэну. Разорвала их. Послала матери телеграмму: «Выезжаю». Позвонила в гараж и велела приготовить машину. Стойко выдержала сцену, которую ей устроила мадам Верт. Поручила квартиру Мари и нафталину. Не сомкнула глаз всю ночь. А на заре уже была в пути.

Она глядела на бегущую перед ней дорогу, и ей чудилось, будто Режис сидит с ней рядом. Понравился бы Дестэн Режису Лаланду? Не думать о Дестэне. Или уж, забыв стыд, броситься ему на шею. Она включила радио. Музыка накинулась на нее. Мадлену подхватили, затопили, убаюкали даже еще не волны музыки, а какая-то восторженная радость, которая постепенно изживала себя. Так что вскоре она опять погрузилась в свои мысли.

«Сходство? Какое это имеет значение!» Музыке повезло: ее не упрекнешь в несходстве... ее нельзя по недосмотру перевернуть вверх ногами. Она может походить только на себя самое, на такую, какой она была раньше. И этого достаточно; если она не похожа на себя самое, ее упрекают, что это, мол, не музыка. Ухо тоже хочет *понимать*. А ведь несовершенство нашего слухового аппарата равно несовершенству умственному или нравственному, не позволяющему нам понять картину или книгу, если они не похожи на уже виденное и знакомое.

На что похоже прошлое? На что будет походить будущее? Понимает ли лучше взрослый современного ребенка, чем ребенка прошлых лет, ребенка, каким был он сам? Режис дивился романистам, которые любой ценой старались быть современными. «Раз они такие честолюбивые,— говорил Режис,— почему бы им не попытаться обогнать свое время?» Но сам Режис, чтобы не чувствовать на себе груза времени, которое так беспокоит романистов, предпочел бы писать вне времени... «Жили-были...» Разве романы Режиса датированы? Он всегда притворялся, этот фокусник, будто его дело сторона, будто он говорит о романе чисто теоретически... «Будь я романистом,— говорил он,— я писал бы реалистические романы. Чтобы досадить всем этим господам. И потому, что слишком легко писать так, чтобы произвести впечатление. Будь я романистом, я писал бы в наитруднейшей для романиста манере: абсолютно разборчивым почерком. А в случае надобности вырезал бы из газеты буквы и наклеивал их на чистый лист бумаги. Как анонимное письмо. Без подписи». Что он и делал... Ах, эти романы, прозрачные и кипучие, как вода, в которой водятся форели! И где они преспокойно дохнут... При парижском водопроводе,имеется форель-пробник, ее держат в аквариуме, сквозь который пропускают водопроводную воду: если форель сдохнет, значит, вода не пригодна для питья. Все герои Режиса умирают — таков закон детективных романов... Вода с виду прозрачная, но Остин умирает. Романы Режиса идут от Гоголя, Кафки, Беккета... Невыносимые романы. Другими словами, Беккет пишет о человечестве, уже прошедшем через определенные стадии: о том, что от него осталось, как отравленная толпа в романах Режиса... Бедная форель, бедный Остин... «Жили-были». На полях рукописи «Остин» имелась пометка: «А что, если бросить к черту эту живую воду? Заняться самым неотложным? Когда у человека кровотечение, делаешь самое неотложное... Следует ли заняться неотложным?» Однако он кончил «Остина».

«Если я все время буду думать о романе, кончится тем, что я сама попробую написать роман... Хороший или плохой, неважно — все они недолговечны. Режис умер, и его романы хранятся в сейфе, но прочтут ли их миллионы мужчин и женщин, надолго ли эти романы переживут своего автора? Они стареют, как автомобили, самолеты, как черно-белые, немые, дергающиеся фильмы... Они — лишь свидетели своего времени, бесполезные, ни на что не пригодные. Только они одни — истинная История, со всеми ее этапами. Если бы я стала писать, я не вынесла бы мысли, что я лишь *этап*. Ага, но ведь «Песня песней» не этап! Я напишу «Боль болей»! Заглавие уже есть! Остается написать к заглавию роман. Дура несчастная!»

Она проехала через Орлеан... И не узнала его! Одна огромная стройка. Новые дома, такие же, как в Париже, уже окружали на рас-

стоянии, на подступах к городу, статую Жанны д'Арк. Не на этой ли площади остановился тогда их автобус с новорожденными, лежавшими на скамейках рядком, как поленья? Или на этой? Она вдруг почувствовала в руках теплоту соски... Не в этом ли бистро они грели молоко? Ах, ничего-то она не помнит!.. Дура несчастная... Она твердила про себя только одно слово «дура»... И, наконец, выбралась на шоссе, забитое машинами, словно городская магистраль...

Как знать, достойно ли быть написанным то, что пишешь? Кого взять в арбитры? В адвокаты? Я креатура Режиса, я мыслю по его подобию. Существует мир вульгарный, где на всякий вопрос есть ответ: который час? Сколько метров нужно на платье? Сколько вам лет? Вульгарный мир человека, где мы вполне довольствуемся приблизительностью слов, как и всеми прочими нашими неточными приборами. Слов вполне хватает для повседневного общения между людьми. Искусство стремится превзойти этот грубый мир. Режис пытался выскользнуть из наших пределов и разбил себе лоб о наглухо запертую дверь, ведущую в непознаваемое. Чего ради? Надо жить каждым данным мгновением, мгновением, постоянным, как адрес. Нельзя выдавать один адрес за другой — быть одновременно и здесь и там, оставить себе пирог и съесть его: «You can't have the cake and eat it»... Надо иметь широкий размах, но не чрезмерно широкий. Режис был за чрезмерность. Для него искусство было единственной формой человеческой деятельности, которая перешагивает за человеческие пределы. Поэтому искусство не поддается измерениям, и границы его духа нельзя установить, как границу неизмеримой бесконечности. Искусство, преображающее человека, дает ему новые возможности познания Вселенной, но как это ни парадоксально, само остается непознаваемо.

Она уже добралась до Кона... Приют... Мой роман будет письмом к Дестэну. Нет, к Режису! К нему одному. Потому что он один понимает, один *знает*. А вдруг Дестэн сумеет создать такой памятник, в который Режис согласился бы вселиться? Стоял бы на своем пьедестале, смотрел бы, как огибают его памятник машины, и так много бы думал, что не соскучился... А ночью он оставался бы наедине со свежестью старых школьных платанов, о чем-то шепчущихся в темноте у него за спиной. Почему за спиной? Неизвестно, куда еще повернут памятник! Возможно, у него не будет ни спины, ни лица. Дестэн способен смастерить любое под видом памятника. Она-то знала, отлично знала, что сделала бы на его месте — только фразу, которая шла бы спиралью, словно кожура очищенного апельсина, шла бы по кругу, как сетка меридианов, шла сверху вниз, как китайские письмена... Коротенькую фразу: «До скорого свиданья!» Режис всем говорил: «До скорого свиданья», лукавый, любезный, оптимист, пессимист, опасный, убежденный, загадочный... Режис — царь царей.

Мадлена свернула на проселочную дорогу, идущую через поле; здесь они с крестной вышли из автобуса.

Мать показалась Мадлене более подвижной, чем в прежние времена. Она сама пожелала нести Мадленин чемодан, сама приготовила завтрак, выставив за дверь не знакомую Мадлене женщину, очевидно, служанку. Все это несколько лихорадочно... И теперь они обе сидели у очага, все на тех же старых креслах... Две вдовы — мать и дочь. Они настороженно приглядывались друг к другу, Мадлена вся в прошлом, мать вся в Мадлене. Только заговорив о смерти, они нашли общий язык; они как бы продолжили беседу, не прерывавшуюся с тех самых пор, когда они жили среди грохота убийств, пыток, роз, собак; «Моби Дик», «Свидетель мучеников», «Молчание моря», «Джен Эйр», трупы в Луаре,

купание, сестренка, Джек Лондон, пропавший без вести отец... Дальше, дальше...

— Я любила смерть,— говорила мать,— я ждала ее, ее покоя, я ждала ее, как человек, который, устав после бесконечной ходьбы, мечтает о том, что вот уже скоро можно будет присесть, полежать, отдохнуть... А теперь я нагляделась на умирающих... Кислородная подушка, уколы физиологического раствора... Холодное тело... взгляд... Те, что еще живы, знают, что перед ними умирающий. Что он умрет через несколько часов. Глаза умирающего... Из-за этой предсмертной церемонии я стала брезговать смертью... Ты слишком молода, тебе этого не понять... Я утратила душевный покой.

И верно, Мадлена не могла понять, смерть еще не имела к ней никакого касательства. Она не хотела, чтобы все это происходило, как рассказывает мать; пока еще умирают другие, а она, Мадлена, никогда не умрет, в ней еще говорила здоровая жестокость живых. У матери же чувство смерти было уже тут, преждевременное, неуютное чувство... И эта новая тревога, это свежепоявившееся отвращение пробудило в ней какую-то лихорадочную живость, она, казалось, помолодела. Причиной тому было опьянение, да она и была пьяна отвращением... «Будто я крысу съела»,— говорила она и, передернув плечами, вставала, уходила, стараясь чем-нибудь себя занять...

Все это не способствовало отдыху, которого жаждала Мадлена. Когда она смотрела, как мать снует по дому, начищает до блеска медные кастрюли, складывает в шкаф выстиранное белье, пересчитывает салфетки и пыльные тряпки, ей становилось не по себе, она начинала жалеть мать, хотела ей помочь. Высокая томная женщина в шезлонге, их давнишние ленивые прогулки, горы книг, дремота, умиротворяющая дымка, в которой ей с детства представлялся образ матери... А теперь, казалось, открыли все ставни, и в окна ворвался резкий, как в операционном зале, свет, и жизнь предстала в фальшивом освещении. Мадлена не отдыхала в гамаке, висевшем между двух огромных деревьев, сплетавших у нее над головой свои ветви. Теперь они образовывали сплошной свод... Режис сидел рядом вот с этой стороны, а младшая сестренка и крестная — с другой. Они могли говорить об Екатерине II с утра до вечера! Мать, полулежавшая в шезлонге, улыбалась — тогда еще улыбка постоянно морщила ее губы. А теперь она почти не улыбалась и много и громко говорила. Мадлена старалась представить себе, что происходило у нее на душе... И сказала то, что считала наиболее подходящим в данном случае: «Представь себе, что это обязательно, что от этого нельзя уклониться, как не может человек уклониться от воинской повинности... Ложишься на спину, тебе дают кислородную подушку, а в руку делают укол. Это только церемония, через которую нужно пройти перед смертью. Она же не мешает тебе думать о чем угодно, надеяться на то, что тебе больше по душе: на жизнь или на смерть». Мать внимательно выслушала, потом возразила: «Можно также и дезертировать... Убить себя. И избежать воинской повинности». Мадлена размышляла вслух: «Быть дезертиром, очевидно, утомительно. Сколько это требует энергии! Уж лучше пусть все идет своим чередом. К чему лишние усилия?» — «Значит, у тебя совсем нет гордости?» — спросила мать.

Но куда деваться? Как утишить мятущееся сердце, тревожное биение которого она слышала беспрестанно? Здесь, вместо матери, она обнаружила совсем другую женщину... Разросшиеся деревья, которые они, молодожены, посадили с Режисом, когда проводили здесь лето... Сестра не приехала; она жила за двести километров, а это не ближний путь, и она сослалась на первый попавшийся предлог: то ли заболел ребенок,— а детей у нее было много,— то ли подвернула ногу или что-то в этом роде. А тут еще начались дожди, неуемные, неустанные...

Забитые машинами дороги Италии, огромные скопления обнаженных загорелых тел, опасный улей пчел, жужжавших в голове Мадлены, соблазн каждого окна, верхних этажей, башен. Пустота августовского Парижа... Мысль о бродяге отбила у нее охоту ехать к себе в загородный дом. Любое слово давалось ей с трудом. И снова Париж. Она запретила себе читать газеты, слушать радио из боязни наткнуться на имя Режиса, на упоминание о *его* памятнике, о *его* ваятеле. Голова болела так сильно, будто одна из этих жужжавших в черепной коробке пчел ужалила ее в самый мозг. Теперь она принимала снотворное в любых дозах, покачиваясь, шла по спальне, забредала на кухню, в ванную, избегая гостиной с балконом, откуда Тэд бросился вниз.

Она без памяти любила Фредерика Дестэна.

VII

Бесконечность зеркал

Мадлена встретилась с ним только глубокой осенью. О, эти пробелы времени в романе со своим собственным календарем, со своими собственными романическими мерками, со своими законами построения биографий, с правилами игры или отсутствием таковых! Писать как попало, а потом уж навести порядок во временах года и часах, во внешних событиях, следуя их подлинному течению, возрасту героев. Хорош бы он был, автор, если бы возлюбленной по счету читателя оказалось восемьдесят лет, при условии, конечно, что читателю пришла бы в голову мысль подсчитать время!

Мне все равно, когда и как Мадлена встретилась с Фредериком. Я ясно вижу их в большой комнате, где много народу, не убранные после обеда столы, бокалы и тарелки... Фредерик сидит верхом на стуле, уперев подбородок в спинку: он нарочно сел спиной к Мадлене. Выгнув широкую спину, расставив монументальные ляжки, сунув ноги в воображаемые стремена, он как бы скакал на неподвижном коне. Мадлена — просто девочка, испуганная, обиженная. Поначалу. Потом она обошла стул.

— А почему, собственно, так?

— Не почему; просто такова моя воля!

— Вам придется посчитаться с моей волей!..

Она хлестнула его по щеке снятой с руки перчаткой, и Фредерик на лету схватил ее за запястье. Оба застыли на месте, с ненавистью глядя друг на друга.

— Что вы сделали с рукописями Режиса Лаланда, мадам вдовица?

— О-о-о! — простонала Мадлена, и рука ее обмякла.— Какой ужас, какой беспредельный ужас...

Рука ее бессильно повисла вдоль тела. Фредерик видел только эту обнаженную руку. Он поднялся, вытащил из-под себя стул. Очень высокий, неестественно высокий по сравнению с Мадленой, он подвел ее к узкому диванчику, стоявшему у стены. Я по-прежнему не знаю, когда и где это было, но, поверьте мне, знаю только: все произошло именно так. Он бесцеремонно усадил ее на диван, обитый облезлым бархатом, как сажают ребенка на высокий стульчик.

— Ну? Где рукописи?

— Господи! — Мадлена беспомощно прислонилась к спинке дивана.— Я не понимаю, о чем вы говорите...

— Мне сообщили, и это точно, что вы спрятали все рукописи вашего мужа с целью скрыть его истинные мысли. Я не верю ни в бога, ни в чер-

та, но фальсифицировать наследие такого человека, как Режис Лаланд,— это гнусность...

— О, какой ужас, какой беспредельный ужас!

Мадлена поднялась и пошла через комнату к двери (вокруг них уже не было никого, только откуда-то издали доносился гул голосов, а может быть, музыка...). Она не упала, она шла, как всегда, возможно, даже улыбнулась, пройдя мимо живых людей, возможно, сказала на ходу несколько слов тому-то или той-то; взяла в раздевалке свое пальто, дала гардеробщице на чай и очутилась на улице... А может быть, в парке? Где-то вроде Венсенского леса, или на берегу Сены, или на Монмартрском холме, куда я охотно вожу своих героев.

Фредерик Дестэн шагал следом за ней, но она этого не знала. Когда она остановила, наконец, такси, он сам открыл ей дверцу, помог сесть и сел рядом, дал адрес. Адрес своей мастерской. Жили-были...

В этой книге уже где-то сказано, что роман должен протекать для читателя в неизменно-настоящем времени. Да, да, пусть действие происходит за два века до рождества Христова или в наши дни, читатель живет одновременно с происходящим, оно его настоящее. Вопреки обычаям французского языка с его сложными и иными глагольными формами, можно считать, скажем, что настоящее человека — это вся его жизнь, весь отрезок времени, в течение которого он *был* здесь, сам присутствовал, уже родившийся, еще не умерший... Чем, в сущности, это хуже прочих видов настоящего, границы которого явно неустановимы: откуда они и докуда? Мгновение, день, эпоха? Так пусть вся биография, вся судьба человека будет его настоящим — такие границы не хуже прочих. Всю свою биографию человек носит в себе, как череду последовательно возникающих «настоящих», так тесно примыкающих друг к другу, что они образуют одно перманентное настоящее. Это понятие необходимо мне, чтобы справиться с романом, такова цена его достоверности, а также смысл его существования: удержать в своих сетях свидетельство автора, который дерзает утверждать, что все знает, сам побывал в XVIII веке или XXV. Он присваивает себе чужую жизнь, сам играет все роли, всех героев, и главных, и статистов; роман — это перманентное настоящее, попытка заставить читателя пережить все рассказанное в тот самый момент, когда оно происходит, даже если чтение занимает сотни лет. А при вторичном чтении для того же читателя все снова и всегда происходит в «настоящем».

Мадлена ворвалась в свое очередное настоящее как пушечное ядро, рискуя взорвать все кругом, все разрушить, всех поубивать. Она взорвала жизнь Фредерика Дестэна. При ярком свете их встречи эта жизнь заблестела всеми своими осколками, обломками, гранями, обнаружив скопление пыли и паутины за тяжелыми шкафами... Вся казовая сторона жизни Дестэна взлетела на воздух, была потрясена до основ.

Мадлена проскользнула туда — невредимая, как пуля, гладкая, как рыбка в воде. Она не заметила разрушения. Впрочем, его и не было. Просто был беспорядок, который обычно предшествует генеральной весенней уборке. Предпасхальный... Дестэн воскрес... Все: и его давно установившаяся, несокрушимая репутация, и подпись на мраморе, за которую платили бешеные деньги,— все это роилось, монотонно жужжало вокруг него, как машины на автостраде, где под ровный гул мотора водитель начинает дремать, и катастрофа неизбежна. С появлением Мадлены это жужжание прекратилось.

Мастерская была огромная, темная и выходила окнами в запущенный сад. Занимала она весь нижний этаж бывшего особняка, давным-

давно пустовавшего и мало-помалу пришедшего в упадок, после чего там разместилась на несколько лет маленькая фабричка, но потом переехала еще куда-то. Тогда-то Фредерик Дестэн купил заброшенное помещение, велел починить крышу, снять перегородки, устроил здесь студию, радуясь, что наконец-то ему будет просторно и в ширину, и в длину, и в высоту. В бывшем машинном зале стояли статуи в длинных серых домино под цвет стенам, готовые не то рассыпаться, не то грозно двинуться на непрошеного гостя; другие сразу бросались в глаза своей экстравагантностью, неожиданным великолепием, и даже те, что возвышались над своими соседями, не могли дотянуться до высокого потолка. С трех сторон шли сплошь стеклянные, никогда не мывшиеся стены, покрытые завесой пыли, более нежной, чем нейлон; а за ней бесновались деревья, шел дождь; в чащобе, в высоких кустах сирени шарили солнечные лучи, кусочки неба меняли тона, там была лазурь, тучи, небесные светила, луна. Из открытой двери в сад шли, как в шахте, узенькие рельсы.

Дестэн работал, примостившись наверху стремянки. На нем был старый свитер, надетый поверх другого старого свитера, на шее вязаное кашне, на голове каскетка. Черные усы перечеркивали его лицо толстой горизонтальной чертой. В руках он гнул длинную металлическую полосу, поворачивая ее к открытой двери, пытаясь поймать солнечный луч, как, играя, ловят его в зеркале. Солнце ускользало, норовило осветить ступеньки стремянки, бутылку, стоявшую в ногах Дестэна, разбивалось об нее, гасло... Тяжелая металлическая полоса, укрепленная одним концом где-то под потолком, чуть было не увлекла за собой самого ваятеля, бутылка опрокинулась, на бетонном полу расплылось алое пятно. А полоса упрямо двигалась, как маятник... Дестэн слез со стремянки, подкатил сзади к полосе высокий каркас статуи, прислонил его к полосе и снова вскарабкался на стремянку... Металл под его руками коробился, свивался, и вдруг луч солнца упал прямо на полосу... Вспыхнул белый свет, Дестэн оттолкнул опору, высвободил полосу, и она, ослепляющая, блестящая, медленно завертелась вокруг собственной оси.

— Мадлена,— взревел Дестэн,— она вертится!

Мадлена в два прыжка оказалась рядом...

— Ура! — крикнула она.

Полоса вертелась, слабо позвякивая, ослепительно яркая, вовлекая в движение где-то там наверху другие металлические части, и остановилась лишь тогда, когда солнце убрало с нее свой луч. Тогда все разом потухло. Мастерская погрузилась в сероватый полумрак.

— Жарко!

Фредерик слез со стремянки, снял с себя оба свитера. Мадлена — в ее ослепленных металлическим блеском глазах еще плясали голубые пятна — побежала впереди него, подпрыгивая, ловко лавируя между статуями... Жилое помещение находилось за дверью, в глубине: из мастерской попадали прямо на кухню, за ней шла ванная, примыкавшая к спальне. Все это было устроено совсем недавно, когда Мадлена перебралась сюда.

— Вертится! — крикнул Дестэн.— Она вертится!

Мадлена налила ему стакан — бутылка горной водки стояла на кухонном столе: Фредерик был родом из савойской деревушки, где-то под самым небом, и родители высылали ему этот напиток, способный свалить с ног быка.

— Мадлена, поверь, до тех пор пока землю будет освещать солнце, памятник будет вращаться вокруг своей оси!

— А шагать он не сможет?

— Мадлена! — прогремел Дестэн.— Не вызывай статую командора!

— Нам нечего бояться! Пусть приходит...

— Не смей испытывать судьбу... Мне страшно! Не хочу, чтобы он увел тебя с собой! Завтра придет инженер, тот, что проектирует аппараты для машинного перевода... Он подскажет мне дальнейший путь... словом, разные возможности. Не желаю ни мотора, ни искусственного луча, пускай ломает себе голову... Пусть памятник зависит от физики, а не от техники. Пусть он живет и дышит вплоть до светопреставления!

Он был огромный, одет с подчеркнутой небрежностью — в клетчатой рубашке, расстегнутой на мохнатой груди. Мадлена тоже сняла с себя вязаную кофточку, потом другую; по мере раздевания она становилась все тоньше и тоньше и, наконец, осталась в черном шерстяном трико. После мастерской здесь было нестерпимо жарко! Просто задохнуться можно. Фредерику вечно не хватало воздуха, вечно ему было душно. До появления Мадлены он спал в углу мастерской и круглый год, зиму и лето, мылся прямо под шлангом для поливки. Стоя голым под этим душем, он казался единственной статуей человека в этой мастерской, заставленной каменными и металлическими чудищами.

— Время будет бессильно перед памятником, который мы воздвигнем Режису! Вместе с моим инженером мы подберем какой-нибудь нетленный и чувствительный сплав!

Мадлена открыла окно, пробитое почему-то в потолке — в этом бывшем барском особняке, превратившемся в фабричку, трудно было понять, что к чему,— и снова уселась на табуретку.

— Время, вечно время... Режис говорил: «Видит бог, время не существует, а существует лишь смена событий — природных, физических, социальных,— и, однако, мы взываем ко времени и молим его остановить бег свой...»

Фредерик задумчиво сосал кончик уса:

— Что же тогда, по его мнению, должен был сказать поэт: «Ход событий, остановись...»? Так, что ли?

— По-моему, Режису не следовало начинать каждую свою фразу словами «видит бог...» Вот именно видит бог, он знал, что никто не понимает иронии...

— Пожалуй... Давай время от времени думать о чем-нибудь другом, ладно, Мадлена?

Мадлена подвинула к нему литературную газету, заголовок одной статьи был жирно подчеркнут синим карандашом: «Видит бог», по Режису Лаланду, и необратимость явлений».

Фредерик рассеянно пробежал статью... Цитаты из Лаланда:

> «...может быть необратимо. Но может быть повторено в иных условиях. Повторено, заменено. Так, скажем, как в серийном производстве...
>
> ...Для нас, привыкших к грубости наших чувств и концепций, этого должно быть достаточно. Достаточно для того, чтобы Мадлена утешилась, когда я принес заказанную мною брошь, точную копию потерянной ее любимой и, как она уверяла, уникальной броши,— в данном случае потеря не была необратима».

Мадлена откинулась, вытянулась... Казалось, она отдыхает именно в этой неудобной позе. Так потягивается человек после сна...

— Ладно,— сказала она,— можешь дальше не читать. Мадам Рашель принесла мне перепечатанную рукопись: «Людовик II — шахматный король». Мне недостает кое-каких сведений о путешествии Режиса

по Баварии. Я собрала все книги, которыми он пользовался... Людовик II родился в тысяча восемьсот сорок пятом году и умер в тысяча восемьсот восемьдесят шестом, о нем написано достаточно много... Я отыскала книгу Барреса с пометками Режиса на полях; надо тебе сказать, что Людовик II любил Елизавету Австрийскую, а потому Режис интересовался тоже и ею... Давай посетим замки Людовика II в Баварии, а?

— Когда? Сейчас?

— Нет, летом. Если ты, конечно, хочешь.

— В Баварию?

Фредерик сосал свою трубку. Не видно было, чтобы ему улыбалась перспектива осматривать баварские замки.

— Хорошо,— сказала Мадлена,— у нас еще есть время подумать... Пойдем, я покажу тебе новое упражнение.

Они прошли через мастерскую в пристройку позади дома; здесь в огромной пустой комнате висели кольца и трапеции. Мадлена влезла по канату, подвешенному к потолку, подтянула к себе трапецию, и представление началось...

— Мадлена,— взмолился Фредерик,— я от страха весь вспотел! Хватит...

Мадлена соскользнула по канату на пол.

— Сделала успехи, а?

— С такими успехами рано или поздно ты разобьешься вдребезги о цементный пол.

Они вернулись на кухню.

— Я сейчас принесу тебе Барреса... Только приму душ...

Фредерик слушал, как напевает Мадлена под струей воды, сосал трубку и перелистывал «Amori et Dolori Sacrum» *.

«...Каждый художник вносит в свое творчество нечто загадочное, странную или жестокую нотку, якобы чуждую природе, которая неизбежно пролагает в нашей душе широкие просеки. Если бы я рассматривал жизнь Елизаветы Баварской как документ, как отправную точку художественного вымысла, я с жадностью ухватился бы в качестве бродила моего труда за описание зрелища, которым императрица попотчевала юного Христоманоса, приглашенного ею в Шенбрунн. Он увидел канаты, гимнастические снаряды и трапеции, прикрепленные к двери императорского салона: ее величество как раз «занимались на кольцах». На ней было черное шелковое платье с длинным шлейфом, отделанное черными же великолепными страусовыми перьями. Никогда еще юноша не видел государыни в таком пышном одеянии. Повиснув на канате, она, некое промежуточное существо между змеей и птицей, делала умопомрачительные фигуры. Чтобы сойти на пол, она перепрыгнула через канат, натянутый довольно высоко.

— Канат,— пояснила она,— натянут здесь, чтобы я не разучилась прыгать. Мой отец был великий ловец перед господом богом, и он хотел, чтобы мы прыгали, как серны.

Потом она попросила меня продолжить чтение Одиссея».

После конца этой главы на чистом пространстве внизу страницы почерком Режиса было написано:

«Мадлена моя, промежуточное существо между змеей и птицей, бродило моего труда, жизнь твоя — отправная точка моего вообра-

* «Священнодействие любви и скорби» *(лат.)*.

жения, моего романа, моих раздумий, моей надежды, бесконечности моих зеркал... Мадлена — моя бесконечность...»

Фредерик, задыхаясь от ревности, не отрываясь смотрел на страницу. Мадлена уже не пела. Он услышал в мастерской мерную поступь легиона каменных командоров. Это барабанил дождь по жести крыши.

VIII

Сыны Лоэнгрина

Отступления для романа — это соединительная ткань рубцов: она такая же прочная, даже, пожалуй, более прочная, чем ткань первоначальная.

Если я сейчас вспоминаю самые счастливые дни моей жизни — те, что связаны с природой,— то потому, что их, быть может, как раз переживают Мадлена с Фредериком, и, представляя себе счастье этих двух, я переношусь мысленно в дюны, в вереск, в мирную тишину маленького немецкого пляжа, пустынного после окончания курортного сезона, мне было тогда лет шесть-семь... Или на заре подъем верхом на одну из вершин Кавказского хребта. Прошла целая жизнь, я могу забыть свое имя, день своего рождения, но никогда не забуду тот предрассветный серый воздух... Да еще небольшие бухточки в Финляндии, зажатые с трех сторон высокими скалами, белые от тонкого песка, где можно было купаться нагишом, без костюма, в полном одиночестве. К этим местам, к этим мгновениям возвращаюсь я в поисках рая, этим счастьем хочу я оделить двух моих героев среди бескрайнего леса, в горах, таким я представляю себе их рай.

Лес черный, глубокий, непроницаемый. Если только не набредешь на километры питомника, на километры тесно прижавшихся друг к другу елочек, переплетающих с соседними свои ветви, светло-зеленые, нежные, с еще мягкими благоухающими иглами, и кончик каждой веточки не то желтый, не то белый — до того они нежные, светлые. Но самое главное здесь — это огромные взрослые ели, целая лесная армия в одинаковой зелено-черной форме, ниспадающей до самой земли и укрывающей единственную ногу вояки — ствол. Одноногие, они карабкались тесными рядами на высокие склоны гор, растягивались по гребню, как вереница паломников, зигзагообразно прочерчивая небо своими верхушками так, что получалось нечто вроде гигантской кардиограммы; они сходились тесными группами, словно собираясь запеть хором, и тогда в просвете между ними показывалась ферма, церковь, дом... Ни дуновения на узких тропках, прорубленных в чаще леса, на склонах гор, где нагретые ароматы скапливались, как в наглухо закрытых сосудах, где каменные глыбы дерзко позволяли себе иной раз нарушить лесной распорядок, и кустарник весело карабкался вверх, как разрезвившаяся беззаботная детвора. Бывало, в просвете открывался необъятный вид: нагромождение гор, одетые в почти черную зелень деревья, искривленные гребни, а за ними, там, вдалеке,— долина и, возможно, даже Рейн и сам горизонт.

Так пел Жан Марсенак, когда бежал из немецкого лагеря для военнопленных. Многое надо забыть, дабы услышать в этом красавце лесе, в этой зыбящейся массе деревьев, покрывающих склоны гор, словно густая великолепная темная шевелюра, пение сыновей Лоэнгрина.

Сыны Лоэнгрина пели в лесу...

Тропа круто свернула под углом, и мальчуган в красных спортивных брючках с бретельками, перекрещенными на его худеньком голом

загорелом теле, возник внезапно, как грибок, подбежал к ним и протянул Фредерику руку.

— Guten Tag!* — вежливо сказал он, улыбаясь во весь рот.

Фредерик пожал протянутую ему руку. На повороте показалась мать, вся нежно-розовая, улыбающаяся. Они разминулись, и лес снова замкнулся за ними.

Сыны Лоэнгрина пели в лесу...

Эта строка пела, жила в ореоле немецкого романтизма, который привил нам любовь к мечте. Голос ее был глубок, черен, зелен, нежен, грустен, радостен, в нем была простота и тайна любви, грозы, лазурь небес, деревья.

— Что сталось с этим народом? — сказал он, а может быть, сказала она.

Даже здесь, в лесу, они не могли избавиться от неприятного осадка, оставленного Курхаузом, где они ни за что бы не поселились, если бы не ахиллесово сухожилие, которое так глупо растянул себе Фредерик, неудачно спрыгнув с лестницы, хотя считалось, что разбиться должна Мадлена, сорвавшись с трапеции! Ванны и массажи, несомненно, окажут свое благотворное действие после гипса, наложенного на это сухожилие, которое Мадлена упрямо именовала «ахиллесова пята». Прекрасный предлог, чтобы увлечь Фредерика поближе к Баварии, к замкам Людовика II, Мадлена непременно хотела их осмотреть: «Шахматный король» не мог выйти без кое-каких примечаний. Режис путешествовал по Германии, и до сих пор еще никто не занялся этим его путешествием. Мадлена считала, что отдых и лечение пойдут на пользу Фредерику, а потом они доедут до Зальцбурга. Фредерик не возражал.

Они не учли только одного: прокисшей грусти Курхауза, этого заведения, среднего между отелем, домом отдыха и больницей... Не учли множества стариков и старух, богатых, хорошо откормленных, кое-как ковыляющих, непрочно держащихся на своих толстых несчастных ногах в синяках, с узлами вен, этих сутулых спин, этой сморщенной кожи... всего этого убожества, скрытого под элегантной одеждой. Целый улей врачей, сиделок, массажистов, официантов, горничных, портье и рассыльных — все молодые и здоровые — обслуживал с улыбкой на губах это маленькое стадо, пораженное недугом старости, к которому присоединилось еще несколько инвалидов, безруких, безногих... Мадлена и Фредерик сдерживались, вежливые, подавленные. Три недели, подумаешь, всего три недели! Фредерик еще не мог много ходить, а их машина стояла на ремонте... Мадлена захотела приобрести новую, чтобы не застрять на дороге. Пожалуйста, вот она, новая машина...

Курхауз — место принудительного отдыха, как бывают принудительные работы — стоял среди величественного леса, будто огромная декорация. Однако помпезное здание в стиле Вильгельма II было возведено отнюдь не из папье-маше, а солидно построено из розового камня, который добывали в местных каменоломнях.

Огромная полукруглая терраса прямо против гор, белые курточки официантов, пирожное, увенчанное пеной взбитых сливок... Фредерик с грустью заметил, что все-таки кто-то изваял оленя и лань, украшавших оба конца балюстрады, с грустью сказал, что никто так никогда и не узнает, чьих рук это дело. В этой бронзе чувствовалась живая мягкость, и она не имела подписи, как не имеет ее ванна или холодильник. Где же, в сущности, начинается искусство? Марсель Дюшан был совершенно прав, ставя свою подпись на уличных писсуарах. Правда, Марсель Дюшан, человек тонкий, руководствовался иными соображениями, но так

* Добрый день *(нем.)*.

или иначе, Фредерику хотелось видеть на ванне подпись ее создателя, дабы установить водораздел между просто «предметом» и «произведением искусства» не там, где он проходит в наши дни. Раз каким-либо предметом можно пользоваться, его уже не считают произведением искусства. К примеру, автомобили... Никто не знает того, кто конструирует шасси (у одного из них прекрасный зáмок, бывший охотничий домик Генриха IV в департаменте Сены-и-Уазы), и, однако, благодаря ему в свет выходят миллионы экземпляров автомобилей нового образца. Уж не он ли изобрел автомобиль-лягушку ДС? Но когда скульптор расплющивает машину и ставит ее на попá у стены, как барельеф, он почему-то приобретает право на подпись. Фредерик разглядывал бронзовые бока лежащего оленя и грустно вздыхал.

Оцепенение... Они ни с кем не разговаривали, не находили общего языка — ни с этими картежниками, ни с диетичками, ни с пожирательницами пирожных, ни с любителями местного вина. Но стоило углубиться всего на несколько сотен метров в лес, и сыны Лоэнгрина уже заводили свою песнь.

Машина возвратила им относительную свободу. Шоссе, блестящее от неусыпного ухода, автомобили, идущие рысцой, влекомые десятками лошадиных сил или стоящие на привале, уткнувшись мордой в зелень, в то время как пассажиры, лежа ничком или навзничь на траве, дремали, убаюканные своим Urlaub — каникулами. Недвижное скопище огромных темных елей молча сносило липнувшую к подножию их стволов промасленную бумагу.

— По-моему, им неплохо живется,— сказал он, или сказала она.

— Должно быть, это и есть поражение...

«Они» чувствовали себя прекрасно, выкроенные из добротного свежего мяса, подрумяненного солнцем. Хорошо откормленные. Хорошо одетые. Хорошо устроенные.

— Заметь, я вовсе не желаю им зла...

— Только это трудно понять.

— Глядя на них, начинаешь думать, что лучше было бы нарочно проиграть войну. Куда выгоднее!

Мадлена с Фредериком, по примеру прочих, бросали на шоссе машину и углублялись в легенду... Они забывали все на свете, безропотно утопали в романтизме, и сыны Лоэнгрина снова заводили в лесу свою песнь.

Однако им так и не удалось высидеть полных три недели в Курхаузе.

Как-то к ним в номер пришла лаборантка взять у Мадлены кровь на анализ... Мадлена чувствовала себя превосходно, но почему бы не сделать анализа, пока они здесь, возможно, у нее действительно малокровие... Мадлена, еще не совсем проснувшаяся и кляня себя в душе за мягкотелость, протянула лаборантке палец, почувствовала острый укол... Лаборантка долго возилась со своими трубочками, куда отсасывала кровь. К чему ей так много крови? Молчаливо и озабоченно она собирала свои пожитки и только тут впервые обратилась к Мадлене:

— Вы еврейка по происхождению?

В голове у Мадлены все смешалось.

— А вам какое дело? Почему вы меня об этом спрашиваете?

— Я очень интересуюсь еврейским вопросом, преследованиями... в Израиле. Я прочла роман «Исход»... Я очень интересуюсь...

— А почему вы спросили именно меня?

— Из-за вашей фамилии... Дестэн.

— Дестэн?.. Но это не еврейская фамилия.

Лаборантка отступила на шаг, потом снова шагнула вперед...

— Да?.. А я думала... В «Исходе» встречается фамилия Дестэн...

Фредерик бросил с постели:

— В «Исходе» нет никакого Дестэна, мадемуазель.

Лаборантка густо покраснела.

— Да... Возможно... Может быть, я прочла в какой-нибудь статье... Там упоминался еврей по фамилии Дестэн... Я, видите ли, интересуюсь...

— А не могли бы вы, мадемуазель, показать мне эту статью?

— Сейчас у меня ее нет. Мне ее сестра давала... Я позвоню сестре...

И она быстро вышла, унося свои трубочки.

Напрасно врач уверял, что половина клиентуры Курхауза евреи, вознегодовал, когда Мадлена заметила, что деньги не пахнут, что еврейскими деньгами никто не брезгует... напрасно он упирал на филантропический характер заведения — в тот же день Фредерик с Мадленой сели в машину и укатили, сами не зная куда, лишь бы подальше отсюда.

Вспышка гнева оставила после себя чувство усталости. Но уже одно то, что не нужно больше думать об этой пяте — сухожилие, Мадлена, сухожилие! — об этом ахиллесовом сухожилии, сразу исцелило Фредерика. Все было забыто. Сначала они мечтали лишь о том, как бы поскорее удрать от этих свиней, но на первом же привале успокоились. Отель помещался в бывшем монастыре, на так называемой «винной дороге», которая петляла в горах от деревни к деревне, с такими простодушными, такими прелестно-наивными домиками, где все окна утопали в цветах; виноградники покрывали склоны горы, и лозы были не наши, французские, не черные, корявые, а ровные, аккуратные, с чистой светлой листвой, прозрачной, как местное вино, похожее цветом на родниковую воду... В этом старинном монастыре, рядом с которым неумолчно лепетал ручей, царил мир, мирные небеса, осеняющие гору, виноградники, лес, постояльцы собирались за столом вокруг кружки местного светлого вина, копченой ветчины, пеклеванного хлеба... Видимость, одна только видимость!

— Вот здесь,— пояснила им служанка, явно из «перемещенных» лиц,— вот здесь венчалась хозяйка дома.

И она открыла перед Мадленой и Фредериком дверь домашней часовни, где скамеечки для коленопреклонения, обитые парчой, ждали новобрачных, которые в этом старинном монастыре и венчались, и справляли свадьбы, и пировали. Спали они среди нелепой смеси старинной мебели и современного неуюта. Что-то здесь было неладно. Кстати, никогда отель не был монастырем... монастырь существовал, но стоял ниже, и от него ничего не осталось. А под отель отвели прекрасный загородный дом и соответственно его оборудовали; дом появился на свет одновременно с нашим веком, и в нем было антисредневековое очарование, свойственное началу нашего века с его интимностью обстановки, тем более что хозяева питали склонность к красивой старинной мебели, к картинам... В широком коридоре второго этажа, переходившем в лестничную площадку, Мадлена залюбовалась прекрасными гранеными по краям зеркалами. Одно зеркало было изуродовано звездочкой трещин — очевидно, след от пули, и дырку прикрыли металлической дощечкой с указанием даты: 24 апреля 1945 года. Французская пуля? Все в гостинице говорили по-французски.

— Они опять на нас нападут,— сказала не то Мадлена, не то Фредерик.

С большой террасы перед домом, где были расставлены столики, открывался далекий вид на долину среди гор... Керосиновые лампы под стеклянными абажурами горели на столиках, и, чем темнее становилась ночь, тем светлее казалось небо... Оба чувствовали себя здесь как заго-

ворщики, и если бы каким-нибудь чудом можно было прочесть их мысли, их непременно бы линчевали. А вместо этого им прислуживали, перед ними заискивали. Деньги не пахнут. Может быть, с ними обращались так из филантропических чувств? Или, может быть, их принимали за французов фашистского толка?

— Вместе?..— спросил гарсон, подавая счет. И повторил это трижды, прежде чем Фредерик понял.— Здесь так принято...— извинился гарсон,— они платят, только когда приходят с женами. Но с женами они редко приходят, разве что по воскресеньям...

— Вы, значит, не немец?

— Нет, я итальянец.

— А как вас сюда занесло?

Гарсон хихикнул:

— Ветром!

«Он, должно быть, католик,— сказала Мадлена,— или гомосексуалист... или художник...» — «Надеюсь, не скульптор?» — тревожно осведомился Фредерик.— «Нет, нет...»

Лежа у себя в номере на постели перед широко раскрытым на немецкое небо окном, Фредерик во внезапном припадке шовинизма заявил, что лучше наш французский гонор, чем их чванливые мифы, извлеченные из пыли немецкого недоброкачественного средневековья. Господи, боже мой, чего стоят одни их двуспальные постели! Просто взяли две узкие и составили вместе, спишь либо отдельно, либо вдвоем в одной постели, а если подвинешься, края обеих кроватей впиваются вам в бока! Фредерик чертыхался, ему хотелось вернуться во Францию, где их ждет славная широкая постель без этого впивающегося в тело хребта, он тосковал по их общему одеялу, бифштексам с жареной картошкой и любимому табаку.

Фредерик не знал ни одного иностранного языка и до Мадлены путешествовал лишь для того, чтобы посещать музеи. Когда он говорил, что Мадлена открыла ему мир, это были не просто громкие слова: он ощущал Мадлену, как каплю воды, в которой отражается вселенная. Он восхищался ею. Верность этой изменницы, уже одно то, как она самоотверженно изучала ту Германию, какой она была, когда ее посетил Режис Лаланд, чтобы восполнить пробел в его биографии... (Происходило это перед войной, и тут, должно быть, не обошлось без женщины и замков Людовика II Баварского...) Мадлене тоже было неуютно в этой стране, но к «Шахматному королю» не хватало примечаний, а без них она не могла сдать книгу в печать. Фредерик не позволил бы себе мешать Мадлене искать следы Режиса, он слишком уважал и ее и его. Эта женщина... Он уважал ее железную выдержку, ее мускулы, словно выточенные из слоновой кости, ее нежную, как замша, кожу, ее пружинистую гибкость, ее обжигающе-холодный нрав, ее манеру водить машину, ездить верхом, кувыркаться на трапеции, он обожал ее тоненькую фигурку... Чтобы ее изобразить, достаточно провести черту, только одну тоненькую черточку, и он рисовал эту черточку повсюду — в альбомах, на скатертях, на бумажных салфетках, на мраморных столиках, на коре деревьев. Иногда он добавлял к этой черточке ее профиль или рисовал ее лицо в анфас, волосы, разбросанные по плечам... Когда они вернутся в Париж, он попросит Мадлену попозировать ему еще. Не любит она позировать.

Мадлена привезла с собой рукописи Режиса, его заметки к «Шахматному королю», написанные четверть века назад. Нынче утром она вытащила их из чемодана — бумаги, иллюстрации, книги,— разложила вокруг себя на кровати, согнула колени так, что получилось что-то вроде пюпитра. Фредерик выставил поднос в коридор, чтобы занесенный сюда

ветром итальянец гарсон не беспокоил их, не стучал им в дверь: «Пожалуйте поднос!» Мадлена водила пальцем по строчкам.

«Картонный король, эрзац-король, поддельный, из папье-маше, оперный, король-тень, kitsch *, ничего не стоящий, ненастоящий, шахматный... Знаю я насквозь этого субъекта. Напишу его историю, изменю своим принципам, хлестну инакомыслящих. Его окружают тайной, зовут Прекрасным Принцем, этого несчастного типа, у которого ничего не было за душой — ни любви, ни королевства, ни чистоты. Все было лишь видимостью. Все было лишь несчастьем. Вся жизнь — две несчастные любви. В юности: Елизавета Австрийская, родня королю по крови и духу. Она на семь лет старше его. Она замужем, у нее дети. Он девственник. Оба хороши собой. Оба одинокие по натуре, романтики, фантасты, эксцентричны. Оба верят в божественное начало королевской власти. Оба обожают природу. Одержимые наездники. Все у них общее: книги, широта знаний. Для обоих огромную роль играет внешность, в особенности волосы, прическа. Елизавета разъезжает по свету в пышности и одиночестве. В различных уголках различных стран у нее великолепные дворцы. Людовик начинает строить свои замки. Их фамильные замки стоят рядом на берегу Штаренбергского озера. Они встречаются на озере, на острове Роз. Она — его Голубка, он — ее Орел.

Зрелый возраст: король-гигант, грузный, жирные щеки во все лицо. Возможно, все еще девственник. Возможно, уже испивший до дна чашу позора. Он влюбляется нежно и неистово в молоденького актера Йозефа Кайнца. Его юность, талант, звук голоса сводят короля с ума. Когда Кайнц, жизнерадостный ве́нец и весельчак, после спектакля «Марион Делорм», поставленного для короля, единственного зрителя в пустом зале, получает королевские дары и приглашение отобедать в замке Линдергоф, он еще не понимает, что это значит. Отправляясь на обед, Йозеф говорит своей матери: «Прощай, самое большее, что может со мной произойти, это то, что мне отрубят голову». Он обедает с королем, но король разочаровывается в нем и тут же отсылает прочь. Однако они видятся снова, и кто-то дает совет Кайнцу держаться театрально, с пафосом; и вот король опять околдован. Он увозит юношу в Швейцарию. Но Кайнц не может быть театральным и сентиментальным, не желает жить ночной жизнью, декламировать «Вильгельма Телля» на священном лугу до двух часов утра, его клонит ко сну, ему до смерти скучно. Дерзкому мальчишке опостылела вся эта дребедень, опостылел бедняга король, он хочет вернуться домой. И только после многих лет великий, прославленный актер Йозеф Кайнц скажет о покойном короле с жалостью и уважением: «Нет, это был не Гамлет, это был Ричард II...»

Людовик II Баварский, которого объявили сумасшедшим и заточили в замке Берг, был найден в озере Штаренберг, где он утонул вместе со своим врачом-психиатром. Эта смерть остается загадкой. Тело утонувшего короля, разбухшее, отекшее, выставили в замке Берг среди цветов, мерцания свечей. Толпа преклоняет колени перед рождением легенды... Люди расступаются, чтобы пропустить Елизавету. Люди знают... Елизавета проходит между ними и кладет на грудь покойника букет жасмина.

На острове Роз стоит дом, где они некогда встречались. После смерти короля в потайном ящике секретера, в их «почтовом» ящи-

* Дешевка *(нем.)*.

ке, было обнаружено письмо Голубки к Орлу. Кто скажет, какой полицейский прочел эти листки, прежде чем передать их... кому? Как бы то ни было, они точно сквозь землю провалились.

Елизавету Австрийскую на берегу Женевского озера заколол кинжалом анархист Люккени».

Фредерик слушал... по всей кровати были разбросаны изображения королевских особ и их безумств. Нет, все это не для него! Фредерик ненавидел вялое, плюшевое, в бахроме искусство XIX века, и, если бы ему пришлось возвратиться вспять, он выбрал бы пирамиды, Сфинкса, египетского писца. В своем искусстве он предпочитал опережать настоящее, мечтал стать современником будущего. И вот Мадлена подняла из гроба этого Людовика II, с его замшелыми, замогильными идеями, с фальшивым искусством, с псевдокоролевством, поскольку, проиграв войну, он стал вассалом Пруссии, хотя Бисмарк и относился к нему с уважением. И если Режис знал насквозь этого типа, зачем тогда он им занимался? Отчего он собирался «изменять своим убеждениям» касательно тайн Истории ради такого типа, который и жил странно, и умер загадочно? Фредерик не общался с поклонниками искусства XIX века и его псевдовоображения — он страстно ненавидел людей, гоняющихся за модой, тех, что играют на бирже вкуса и выкопали из могилы modern style *. Modern style не имеет права гражданства в современном искусстве. «На мой взгляд, ты устарел со своим современным искусством»,— сказала ему однажды Мадлена, и верно: искусство может быть «современным» лишь на время, затем оно становится просто «искусством» или превращается в modern style. Фредерик, доверчивый и хитрый, как истый крестьянин, честно старался понять мотивы интереса таких людей, как Режис, Мадлена и присные, к этому чудаку-королю, не представляющему ни малейшего интереса. Пусть толпа клюет на любые тайны, это вполне естественно, грустно и естественно, но Режис, но Мадлена! Ему хотелось понять... Для Фредерика в жизни существовали *события,* а потом все прочее; он проходил мимо всего прочего, останавливаясь лишь перед событием. Странный все-таки комплекс: Мадлена, Режис, Людовик II Баварский... Ах, да! Еще императрица Елизавета Австрийская... Она — это событие, событие отрицательное, но все-таки событие.

— Он знал этого субъекта? Зачем тогда вам весь этот цирк? Если Режис его знал, он должен был бежать от него слюмя голову!

Мадлена откинулась на подушку и выпрямила, как пружины, ноги:

— На сей раз Режис притворялся, что «знает». Он не собирался писать десяток версий о Людовике II, он хотел защитить его образ, как единственно верный... А я... Я увлеклась Людовиком II с тех пор, как познакомилась с тобой: ты так на него похож! Посмотри... посмотри же, какой он красавец...

Король был высокий, метр девяносто шесть, череп маленький, длинная тонкая шея вылезала из воротника сплошь расшитого мундира, плечи покатые, длинные ноги казались неуклюжими, вялыми, и на всех изображениях он стоял, слегка согнув одно колено... Из-под высокого, шишковатого, квадратного лба пламенный романтический взгляд. Кто-то писал, что взгляд у него был жесткий... Возможно... Зато глаза несравненной красоты! Волосы, густые, черные или, может быть, каштановые — об этом история умалчивала,— были причесаны самым странным манером: разделенные на прямой пробор, гладкие и прилизанные, на ма-

* Английское выражение, означающее «современный стиль». В данном случае имеется в виду стиль начала XX века.

кушке они кудельками спадали на уши... Нос прямой, чуть коротковатый, рот похож на цветок, мясистый, с извилистой линией губ, подбородок круглый, детский, такой же, как эти круглые детские щеки, те самые щеки, что с возрастом непомерно расползлись. Король носил в молодые годы висячие усы, бородку, вернее, узенькую эспаньолку, которая постепенно, по мере того как жирело лицо, превращалась в пышную бороду. Но заплывшие с возрастом глаза, возможно, голубые, сохранили свой небесный пламень, а синева под ними красноречиво свидетельствовала о ночах, проходивших в борении короля с собственным дряблым, как тюфяк, телом.

Фредерик вовсе не желал походить на этого короля — даже на такого, каким тот был в юности. Во-первых, у него, у Фредерика, рост всего сто девяносто, во-вторых, ноги держат его надежно и не гнутся, в-третьих, нет у него такой гривы, напротив, он уже начинает лысеть... И плечи у меня не покатые, как у дамы в кринолине, и губы у меня не толстые, не извилистые, не женские... Держу пари, что у него были груди. Да и насчет всего прочего я не слишком уверен.

— Возможно... Зато у тебя тоже квадратный и шишковатый лоб, надломленные, как у него, брови, а главное — его взгляд. И усы как у него. Словом, вылитый ты! Значит, по-твоему, он женственный?

Да, Фредерик находил его женственным, этого грязного бандита-короля. Фредерик еще ничего не знал о жизни Людовика II, не знал даже знаменитых исторических сплетен относительно Вагнера, которого король вытащил из преисподней. И Мадлена решила, что Фредерик нюхом чувствует все гораздо тоньше, чем знатоки.

Режис видел ключ к тайне Людовика II в том, что король стыдился самого себя: верил в божественность королевской власти, а сам был лишь тенью короля; верил в единственную божественную, чистую любовь и, то ли по мужской слабости, то ли будучи человеком извращенным, кинулся в преисподнюю грязного разврата; верил в верность и свой королевский долг, а среди придворных и государственных людей встречал лишь измену и козни. Он стыдился своих постоянных поражений, самого себя стыдился. Король прячется, укрывается в своих замках, не выходит днем, живет ночной жизнью, во мраке. Он гримируется под короля лишь для десятка местных крестьян и дровосеков. Творит себе эрзац жизни. Заполняет свою пустоту чтением, театром, оперой и возводит замки, вся роскошь которых предназначена лишь для его королевской особы.

Возможно, у Фредерика лоб, брови, взгляд и усы, как у короля, во всем же прочем не могло быть на свете двух более несхожих людей, чем этот проклятый король и Фредерик. Никто не нуждался в Людовике II, который не был ни настоящим королем, ни настоящим любовником, ни творцом. Он играл в жизни роль — роль короля и возмещал отсутствие таланта постановкой опер и декорациями, как в театре «Шатле». А Фредерик носил корону, корону славы, он был и любовником и творцом. Он жил на солнце, без прожекторов и микрофонов, без позолоты, парадных кроватей, выездных карет, гротов, мавританских беседок, павлинов и лебедей. Он существовал, как деревья, как горы. А Мадлена требовала, чтобы он посещал с нею театральные замки этого картонного короля... Фредерик хмуро смотрел, как она собирает свои бумаги и картинки, укладывает их в чемодан. Смотрел, как она движется по комнате, переходит из ванной в спальню, надевает белье, платье, туфли...

— Вставай скорее, а я пойду вниз, попрошу счет,— сказала она. И ушла — тоненькая, четкая черточка, проведенная уверенным пером.

Когда Мадлена вернулась, Фредерик уже успел сбрить усы.

IX

Бутафория

Страна походила на своих королей, Людовик II был ее мелодраматической ипостасью. Мадлена и Фредерик пересекали величественный высокогорный пейзаж, как листают книгу с картинками: были там раскрашенные домики с изображенными на них фигурами людей, ростом во всю стену — иллюстрации к Священному писанию и сказкам; встречавшиеся им мужчины ходили в коротких кожаных штанах, а женщины — в платьях с узким лифом, в сборчатой юбке и переднике. Каждые десять лет все жители объединялись для великого действа Страстей господних; выбранных для этой цели мужчин и женщин обряжали в соответствующие костюмы, наклеивали им фальшивые бороды, надевали на голову фальшивые терновые венки, размалевывали фальшивой кровью. В витринах заштатных городков были выставлены резные раскрашенные деревянные христы и богородицы, святые обоего пола, разные фигурки и тысячи всевозможных игрушек. Здесь жили под знаком «якобы», здесь король возводил свои декорации к великой радости населения и из ничтожного без труда превращался в короля легендарного. Для этого ему достаточно было появиться глубокой ночью в золоченых санях, украшенных страусовыми перьями, запряженными белыми лошадьми, которые уносили его в лес, в горы по искрящемуся снегу. Здесь, в этом краю, от него требовали только одного: чтобы он играл роль короля со всеми полагающимися аксессуарами.

Мадлена и Фредерик гуляли среди игрушек, «сувениров», жары, пустой толпы, пива, молока, пирожных, кофе, великолепия гор с острыми вершинами, наклеенными прямо на небо, с лесистыми склонами, по которым сбегали крутые дороги, ждавшие снега, как ждало снега местное население, состоящее из обычных лыжников и лыжников — участников олимпийских игр. Мадлена и Фредерик гуляли среди красот, вместе с толпою полуголых, загорелых, мускулистых людей, спортсменов... Пока, наконец, первый замок Людовика II не бросил на них свою раззолоченную тень.

Он прятался в глубине необычайно красивого парка... Толпа шагала по ухоженным аллеям, и тут только они впервые заметили на этих обнаженных, распаренных жарой телах следы, оставленные войною: рубцы, шрамы, черные перчатки и крючки, протезы и костыли... В белой, покрытой эмалевой краской королевской вилле толпа вместе со своими калеками стрекотала, восклицала что-то, довольная, что у нее был такой королевский король. Сбившись в тесных раззолоченных апартаментах королевской резиденции — фрески, фарфор, зеркала, тяжелые расшитые шелка, сотканные для короля монахинями,— толпа задыхалась, потела и изрядно попахивала.

— Какое унижение для несчастного короля,— сказала Мадлена,— а он-то раззолотил все это только для себя, ради тайн и иллюзий...

Фредерик не пожал плечами... Даже не пожал... Парк снова всецело завладел им и в какой-то мере реабилитировал баварского короля. Хромые с трудом карабкались по крутой аллее, ведущей к искусственному гроту.

Там было темно, сыро, холодно. На мертвенно-зеленой воде большой лужи перед по-театральному размалеванным задником покачивалась золоченая раковина, поджидавшая своего Лоэнгрина... Какая разница между здешними местами и аттракционами Луна-Парка? Никакой.

решил Фредерик,— ровно никакой. А павильон в мавританском стиле — просто турецкие бани... и, ясно, с молодыми массажистами.

Толпа шла к выходу среди красот парка. Нет, Фредерик все-таки никак не мог понять, почему Режис прицепился к этому импотенту, глумившемуся над любовью и искусством. Который ничего не мог создать — ни ребенка, ни произведения искусства. Здесь лубок подменял живопись, позолоченный гипс — настоящее золото, бенгальские огни — пламя, и зеркала передразнивали бесконечность. Вроде Монмартра с его «Адом» и «Раем», рассчитанными на туристов. Мадлена проговорила: «Я устала...» — и присела на скамейку. Мимо проходили люди, оглядывались на них...

Мадлена снова завела свое: Режис привязался к Людовику вовсе не потому, что восхищался им, он считал, что в данном случае ему удалось познать историческую личность так, словно он сам ее создал. Режис решил, что знает его, и говорил о нем — небывалый случай! — как историк, верящий в историческую правду. Он с умыслом выбрал для этого фигуру, вокруг которой нагромоздили больше всего тайн. Для Режиса замки этого короля были куда красноречивее, чем, скажем, его дневник... Его восхищала четкость этого архитектурного и декоративного почерка. Король, самый скрытный из людей, выдавал себя с головой, как будто выкрикивал во все горло самые сокровенные свои тайны перед целым светом. Фредерик повысил голос: если вы знаете, из чего сделано дерьмо, это еще не значит, что вам интересно его изучать! Возвести для себя топорную театральную декорацию, уверовать в нее, в ней жить... Играть роль короля в картонных доспехах! Человек все прочел, все видел, все слышал... а на что это ему пригодилось? На то, чтобы создать вот эту дешевку?

Мадлена заартачилась. Кого она защищала? Режиса? Короля?

— И все-таки он сумел сложить свою королевскую власть к ногам Лоэнгрина, Тристана и Изольды... Ему было семнадцать лет, когда он писал гонимому и всеми презираемому Вагнеру: «Mein einziger! Mein göttlicher Freund!»

— Я не понимаю по-немецки,— сердито огрызнулся Фредерик.

— Мой единственный! Мой божественный друг! — терпеливо перевела Мадлена.

Последние посетители покидали парк. Мадлена и Фредерик пошли за ними.

И снова замки Короля Людовика II... Встревоженный Фредерик хмуро следовал за Мадленой, передал ей управление машиной, а сам молча сидел рядом, как безбожник, которого везут на паломничество в Лурд. Замок Нейшванштейн, возвышавшийся на вершине скалы, легко вписывавшийся в пейзаж замок, с его башнями, скользившими, как драпировка, по крутым склонам, не разогнал его дурного настроения. Пусть Мадлена умиляется этому королю со всеми его рахатлукумовскими постройками. Этот тронный зал без трона, эти колонны из поддельной ляпис-лазури, эти гобелены, которые пока еще были только эскизами гобеленов, эти километры залов, лестниц... Калекам трудно было подниматься по крутым дорогам, ведущим к замкам, и по сотням ступенек в башнях, и все-таки они шли, подхваченные толпой, лишь бы полюбоваться этой роскошью, этим великолепным мейссенским фарфором и парчовыми тканями, этими висящими друг против друга зеркалами, которые повторяли блеск люстр и уводили его куда-то вглубь. Фрески... километры фресок на потолках и на стенах... «Вот где бы обои нашли себе широкое применение!» — заметил Фредерик, и Мадлена почувствовала обиду. Бедный, незадачливый король, бедный горемыка король. В замке Герренхимзее — подражании Версалю в честь Франции, в честь

короля Солнца, в этом фальшивом бессмысленном Версале Фредерик окончательно разнервничался. Мадлена сделала последнюю попытку: «Разве тебе не доставляет удовольствия эта пощечина Пруссии?» Гид, очевидно, студент, который целые дни, по нескольку раз в день восхвалял красоты французского замка, построенного для немецкого короля, бубнил: «Спальня короля... парадные постели... по примеру французского короля, который давал аудиенции при вставании... Весьма характерная для французов манера...» Толпа посетителей беззлобно хихикала. Становилось все жарче...

Фредерик побледнел под загаром, цвет лица у него стал странно серый... Он сказал, что пойдет посидит на боковой аллее рядом с главной, похожей на большую версальскую перспективу...

— Хочу домой,— сказал он,— не могу я больше этого выносить. Это бессильное подтверждение отсутствия силы... безумное нагромождение лжедоказательств...

— И тебе его не жалко? Не жалко, что его обманывали, как ребенка, подсовывали вместо мрамора и бронзы размалеванный гипс?

— Жалко? Да брось, Мадлена... Неужели ты можешь лить слезы над королями из романов для горничных? Чем это лучше исповеди кинозвезд?

Он был бледен, и его верхняя бритая губа казалась странно голой и жесткой.

— Мне что-то не по себе,— быстро проговорил он и нырнул в кусты.— Ничего,— пояснил он, вернувшись,— просто меня стошнило. Очевидно, я съел что-нибудь неподходящее.

Вечер прошел среди восхитительного покоя и запаха розовых флоксов, растущих на длинных рабатках в саду отеля. Они удрали из Химзее и проделали на машине не меньше двухсот километров, чтобы вернуться в этот мирный ландшафт. За окнами под стук посуды стрекотали обедающие. Оба устали, были возбуждены, обоим не спалось...

— Бедный король... Такой красавец, весельчак, все женщины были у его ног. А единственная, неповторимая Елизавета Австрийская была замужем... Давай съездим на Штаренбергское озеро, побываем на острове Роз, где они встречались, а?

— Мадлена, неужели ты действительно не понимаешь... Я не могу больше, буквально не могу... Я хочу домой!

Действительно ли Мадлена ничего не понимала или притворялась, что не понимает?

— А мне хотелось бы там побывать. Посмотреть, есть ли розы на острове Роз. Тогда, может быть, я сумела бы себе представить, что они друг другу там говорили... Режис знал, что там они любовью не занимались... Людовик до того ее любил, что даже пытался жениться на ее сестре...

— Пытался! А все-таки не женился, пари держу! Так я и знал. Тут уж было недостаточно играть роль, тут надо было решиться на брачную ночь... В жизни мужчины всегда бывает брачная ночь в том или ином смысле.

— Он был человек мужественный. Создал себе иллюзию жизни.

— Неужели паноптикум дает тебе иллюзию?

— Вся жизнь его была неудачей... Бедный король!

— Гнусной неудачей.

— Зато он сумел заплатить за нее смертью.

— Пловец и вдруг утонул? Странно, уж не психиатр ли прикончил своего сумасшедшего пациента.

— А, возможно, он был заключенным, которому не удалось бежать?

Наконец они заснули, сморенные усталостью. Каждый на своей постели.

На следующий день Фредерик отправился один осматривать церковь Виз. Мадлена не поехала, сославшись на усталость.

История, роман, искусство... Я кружу по собственному лабиринту. Я знаю, что если от меня ускользнет все, как ускользает жизнь, до последнего своего дыхания я буду повторять «credo» перед произведением искусства. Я верю в искусство. Одно лишь искусство обладает теми качествами, которые я, безумная, искала вне его.

Что делать с этим романом, последние страницы которого я дописываю? Если бы даже я вывернула себя наизнанку, лишь бы сказать все, что ношу в себе, если бы свела воедино все, что может служить примером, служить подтверждением, иллюстрацией... если бы я написала полностью роман, из которого извлекла предлагаемый здесь дайджест,— создать такую книгу мне не хватило бы целой жизни. Искусство — это умение упорядочить массу материала, извлечь оттуда самое существенное... Дело не в этом, возразят иные. Ну, а время? Что прикажете делать с временем? Мне хочется бежать навстречу новым условностям, увидеть роман освободившимся от железных своих правил, от наших трех единств — места, времени и действия, которых мы даже не замечаем, до того мы притерпелись к нашим цепям.

Возможно, мне следовало бы сделать широковещательный перечень исторических фальсификаций? Микропричин, изменивших ход исторических событий, основанных на ошибочных фактах? А вместо этого я написала *классический* роман, пусть даже главный герой — покойник, пусть этот покойник у меня становится аргументом в пользу того, что он утверждал на всем протяжении земной своей жизни, а именно: образы нашего прошлого логичны. И вот в конце романа я чувствую, что какая-то тяжесть уводит меня в сторону, к тому, что мне важнее всего... И я, которая верила, что в своих книгах я всемогуща, как господь бог, я чувствую, что меня относит к моему храму: искусству. Теперь я пойду с Фредериком в церковь Виз, которая находится неподалеку от Линдергофа, одного из замков Людовика II.

К завтраку он не поспел, а когда вернулся к обеду, Мадлены дома не оказалось. Она появилась только вместе с закатом. Фредерик ждал ее среди розовых флоксов, в их крепнущем с приближением ночи благоухании, вместе с которым росла и его тревога. Он поднялся за Мадленой в их номер, он ничего не ел, он был разбит после долгого утомительного дня, после пережитых тревог...

— Тебе есть не хочется, Мадлена?

— Я уже поела. Почему ты не идешь обедать?

Он пропустил вопрос мимо ушей. Мадлена заперлась в ванной комнате, а когда вышла оттуда, Фредерик уже лег... «Наконец-то»...— сказал он и начал рассказывать, как он провел день, словно ничего не произошло, словно не раздался уже тоненький звук треснувшего хрусталя.

Церковь Виз была просторная, белая, с окнами, расположенными в три этажа, как в жилом доме, и скромной колокольней, вернее, башней над коричневыми кровлями... Стояла она на огромном зеленом лугу, окруженном деревьями, а за деревьями еще и цепью гор. Ни деревни, ничего, только одиночество, необъятное, чарующее. Считается, что местоположение ее очень красиво. Ничего особенно не ждешь... Поднимаешься по нескольким ступенькам, и вдруг тебе прямо в глаза ударяет, как солнце, внутренность храма! Сначала только эта яркая белизна, этот свет, потом подымаешь глаза и, чем выше, тем больше видишь золота, мрамора, росписи, все это пышное, в стиле рококо. Все великолепие сосредоточено там, наверху, да еще в алтаре, за которым в темной нише стоит Бичуемый Христос. Внизу — верующие среди строгой монастырской простоты, наверху — небесное великолепие.

Все началось с этого Христа, церковь, в сущности, построили во-

круг него... Скульптура относится к 1730 году, ее смастерил некий преподобный отец с послушником для крестного хода в страстную пятницу. Смастерили из кусков разных деревянных скульптур, обернули холстом стыки и раскрасили всю целиком. И эта скульптура, родившаяся поистине необычным образом, так смущала души, что «начала чрезмерно возбуждать сострадание верующих»!.. Таков их слог и язык! Тогда ее унесли, и она прозябала на чердаке какого-то трактирщика, пока в один прекрасный день ее не обнаружила крестьянка и не перевезла к себе на ферму в Виз, где «благоговейно ее почитала...» И однажды, в 1738 году, произошло чудо: Христос заплакал!

— Представляешь себе образ в церкви Сен-Сюльпис плачущим, да никогда! — Фредерик вскочил с постели и стал мерить спальню крупными шагами.— Никогда! Мадлена, мне так хотелось бы создать «смущающую» скульптуру. Ах, да, я еще не дорассказал о церкви Виз. Богомольцы начали толпами стекаться к Бичуемому Христу, и тогда решено было построить церковь, и поручили ее строить простому мастеру — строителю и штукатуру, и он воздвиг это чудо искусства, веры, мастерства, изобретательности. Он расположил окна как источники света с таким расчетом, чтобы они, наподобие прожекторов, освещали в различные часы дня те или иные части церкви... Ну, что скажешь, Мадлена? Это использование света тебе ничего не напоминает, а?

Нет, очевидно, это ничего не напомнило, ибо она молчала... Впрочем, Фредерик не ждал ответа, он снова пустился рассказывать... Он старался втолковать Мадлене, с какой изобретательностью строитель проделал отверстия под деревянным сводом, чтобы роспись плафона была освещена...

— Все в этой церкви разборчиво, все можно *прочесть* сразу: ее конструкцию, ее веру, ее роспись, скульптуру. Там находишься между двух миров: миром людским и миром вечным. Между преходящим и вечным. Там, на плафоне, над единственной дверью церкви, изображена другая дверь, а на ней написаны слова: «Tempus non erit amplius» — «Не будет больше сроков»,— а рядом змея, кусающая себя за хвост, круг — символ бесконечности. Но, Мадлена, нарисованная дверь еще не открыта! Это еще «благоприятствующее время», мне нужен срок, чтобы окончить памятник... Режису.

Перед словом «Режис» Фредерик неприметно запнулся... Но тут же продолжал... Пышность, веселость, рококо! Колонны из поддельного мрамора, неподражаемая имитация, мастер предпочел подделку, лишь бы добиться нужного ему оттенка... А ангелочки! Целый народец веселых детей, в живописи и в скульптуре, вокруг церковной разукрашенной кафедры — кафедры, которая вся в драпировках, в позолоте, зеркалах... Даже автор путеводителя говорит, что в эпоху рококо люди любили «погружать взоры в бесконечность», и ссылается на галерею зеркал в Нимфенбурге, в Герренхимзее и т. д. Забавы ради, на церковном плафоне написанному ангелочку приделали лепную ногу, и она, как живая, выходит из карниза! Фредерик отнюдь не сравнивал эту золоченую штукатурку, поддельный мрамор с золоченой штукатуркой и поддельным мрамором в замках Людовика II, ни этого нарисованного ангелочка, переступающего карниз, с фигурами фресок на потолке королевских замков, у которых ноги тоже выполнены скульптором и тоже вылезают из карниза, но ни у кого это не вызывало улыбки, а только дрожь!

Утром, когда Фредерик проснулся, Мадлена уже встала. Он окликнул ее. Молчание. В ванной — никого. Он удивился. Встревожился. Наконец обнаружил на ночном столике записку, написанную ее рукой:

«Оставляю тебе машину, поеду поездом. Режис говорил, что раззолоченная комната в зеркалах теряет свои подлинные размеры и что наша жизнь тоже всего лишь тесная комната, но в нашей власти убрать

ее зеркалами и тогда ничто уже не положит предела перспективе времени и пространства в любом направлении. Что не надо над этим смеяться и надо в это верить... Я лично за обман. Прощай».

Гнев Фредерика был ужасен. Да пусть она идет ко всем чертям. Пусть катится к своим обоям. Лучшего она и не достойна. А он немедленно покинет эту свинячью страну, по которой она его таскала. Он вскочил в машину и помчался по тамошним великолепным дорогам так, словно за ним по пятам гнался дьявол, на самом же деле дьявол был впереди, и это он, Фредерик, гнался за ним.

Он врезался в Париж, как в масло. Ночной город был, на удивление, пуст и спокоен. Фредерик остановил машину перед домом... Садовая калитка не запиралась на ключ, надо только где следует ее толкнуть... Дорожка, ведущая к подъезду, заросла травой, будто здесь давным-давно не проходили люди. За окнами была темнота. Он стал шарить по карманам... черт, где же этот проклятый ключ? За дверью его встретил мрак передней, знакомый домашний запах... Выключатель. Нет света... Искать в потемках щиток, включать электричество и все время думать: «Значит, ее нет!» Вспыхнул свет, Фредерик пересек полуразрушенную залу, оставшуюся от старого особняка, вошел в спальню... Как все здесь невзрачно... Широченная постель. Ванная комната. Кухня. Огромность мастерской почему-то растрогала его. Он зажег только одну лампочку, отчего еще шире раздвинулись стены. Застекленная стена местами поблескивала. И здесь в этом обширном пространстве было все—его труд, вся его жизнь, его скульптуры, одни обнаженные, другие обернутые тряпками, одни прямо на полу, другие на подставках, на вращающихся столах... Фредерик направился к двери в сад, вышел в сумятицу деревьев и кустов, приминая ногами буйную, высокую, густую траву. Он был дома. Что бы то ни было, он у себя дома. Без позолоты, без подземных озер, ни тебе лебедей, ни парадных кроватей, ни павлинов, ни рейтеров... В беспорядке и пыли, просто живой человек, который работает, любит, ест, спит. Который может мечтать о церкви Виз, который намотал себе кое-что на ус. Которому достаточно только свистнуть, чтобы появились замки и гарем, если, конечно, ему нужен гарем. Пусть так. Но Мадлены здесь не было. Он бросился к телефону, вызвал департамент Сены-и-Уазы... Он долго ждал, а гудок твердил свои «SOS»... «Номер не отвечает...»,— сказала телефонистка. Где же она? Возможно, просто еще не вернулась? Вдруг откуда-то навалилась усталость, руки и ноги ослабли, и он уснул в кресле.

X

Свидание с временем

Мадлена приехала и крепко спала в каком-то отеле на Левом берегу. Ехала она целый день в еле тащившемся поезде. Машина ее стояла в гараже, и было слишком поздно, чтобы идти за ключом... Взять такси и поехать к себе за город? Не помню, говорила ли я вам, что Мадлена продала свою парижскую квартиру. Она уже давно ее возненавидела! Придется подыскать себе квартирку, комнату, где бы она могла останавливаться, приезжая в Париж. Впрочем, отчего бы ей не останавливаться в отеле, просто в отеле? Мадлена была спокойная и усталая. Спала она хорошо.

Париж, пустой, с закрытыми магазинами, нравился ей. Вот чего не мог позволить себе Людовик II — иметь Париж для себя одного. Двести

восемьдесят представлений, данных для него одного в пустом театре, чтобы дыхание и взгляды толпы, нацеленные на короля бинокли, аплодисменты в его честь не мешали ему, не отвлекали, чтобы он мог спокойно насладиться музыкой... Мадлена рассмеялась про себя: это напомнило ей одного лионца, чревоугодника, который ел жареную куропатку, обмотав голову и тарелку салфеткой, чтобы не дать уйти запаху дичи, впитать его без остатка. Фредерику понравилось бы это непочтительное сопоставление гастрономических тонкостей с застенчивостью короля и его неумеренной любовью к театру. Но Людовик II был всегонавсего корольком и не имел возможности обезлюдить Париж. Для этого требовалось 15 августа или немецкая армия.

Утром, взяв ключ от гаража, Мадлена села в машину и медленно покатила по пустынным улицам и проспектам.

Так было в июне сорокового года. Я шла по авеню Габриель, деревья, безлюдье — все дышало бедой. Вдруг под деревьями возник Поль Шадурн в военной форме... Я не спросила себя, откуда он взялся, человеку все может присниться, в том числе и Поль Шадурн. Почему именно он? Он прошел, не заметив меня, и я продолжала кружить меж деревьев, словно заблудилась в дремучем лесу. Потом села на стул под деревьями вдоль Елисейских Полей, и никто не пришел взять с меня причитающуюся за стул плату. Елисейские Поля, обширные, как мир, опустошенный войной... В этой бескрайней пустыне только несколько военных машин — не больше, чем пальцев на обеих руках. И все они замедляли ход, проезжая мимо женщины, одиноко сидевшей на стуле, посреди пустыни, и заметной издалека. Я не могу забыть этого пустого Парижа, этих деревьев, идущего мимо Поля Шадурна, стула, машин, замедляющих ход, и в каждой сидел молодой военный...

Мадлена не могла помнить того, что было со мной, — пустота Елисейских Полей ее завораживала... Впрочем, со мной ничего не произошло. А как передать отсутствие событий, которые сказались на всей вашей жизни? Просто несколько мгновений, вставленных в раму. А как вставить в раму пустоту?

Пустынная дорога, пустой дом. Даже бродяга, очевидно, нашел себе пропитание в другом месте... Не открыв ставен, она бросилась в кресло и почувствовала удивительное физическое и моральное благополучие.

Почтальон, как и обычно, подсовывал в ее отсутствие корреспонденцию под кухонную дверь, и весь пол был усеян конвертами. Мадлена подобрала их, положила на большой стол в большой комнате.

Вырезки из газет... О Режисе по-прежнему говорили много, даже во время каникул... Кружок по изучению развил бурную деятельность. На аукционе в отеле «Друо» несколько листков рукописей Режиса Лаланда были проданы за двести пятьдесят тысяч франков. Какой-то сукин сын посмел продать адресованные ему письма. Три письма за сто пятьдесят тысяч франков. Брошюра. «Режис Лаланд на пороге вечности». Автор Бернар Плесс. Она перелистала брошюру...

«...Особенность логики Лаланда...»

Знаем, слыхали...

«...Мы уже говорили, что Режис Лаланд был верующим и прогрессивно мыслящим человеком. Он был верующим, как и Людовик II Баварский, но не принимал его положений о божественном начале королевской власти. В тронном зале замка Нейшванштейн предполагалось возвести трон неслыханной роскоши не для

персоны самого короля, а как высший символ королевской власти. Этот сказочный трон так никогда и не был воздвигнут: король скончался слишком рано.

Режис Лаланд не мог разделять взгляды этого короля, отказавшегося управлять страной, выполнять свои обязанности монарха и тем не менее требовавшего от государства роскоши, тайной роскоши, укрытой на вершине горы среди лесов,— роскоши, даже не украшавшей Баварию ни в глазах его народа, ни в глазах чужестранцев. Демократ Режис Лаланд не мог принять такого порядка вещей, этого «двора», состоящего из лакеев-разбойников, безропотно подчинявшихся сексуальным капризам извращенного короля, его маскарадам, его склонностям, описывать которые здесь было бы неприлично.

Режис Лаланд не мог сочувствовать королю, который ненавидел всех, кто выступал против королевской власти, боялся бомб, револьверов, революций, которого преследовала навязчивая мысль о покушении на его особу; король, ненавидевший пролетарский авангард — а вдруг он потребует от него отчета? Он ненавидел чиновников, буржуазию, крупную и мелкую — а вдруг они потребуют, чтобы он ими занимался, чтобы он делал политику? Он ненавидел своих министров, которые интриговали против него, отказывали ему в ассигнованиях на постройку замков... Людовик II любил только своих крестьян, фермеров, горных лесорубов, таких же реакционеров, как и он сам, требовавших от короля лишь одного: чтобы он носил корону и горностаевую мантию, походил на святых в их церквах, на сказочного принца. И тут Людовик II удовлетворял их.

Режис Лаланд мог лишь ненавидеть такого короля...»

Мадлена отшвырнула брошюру. Ох, все равно она бессильна против всех этих дураков, лжетолкователей, ненавистников, злых и глупых шутников... Никогда Режис не занимался тем Людовиком II, о котором писал Бернар. Он проник в тайное тайных этого бутафорского короля, этого жалкого притворщика, который ломался, прикидывался.

Она взялась за вырезки из газет... Казалось, «Аргус» с умыслом подбирал все направленные против нее гнусности... Она шагала босыми ногами по крапиве...

«Мадлена Лаланд, вдова Режиса Лаланда, по-прежнему отказывается допускать заинтересованных лиц к архивам, которые она бережет чересчур ревностно, и, пожалуй, злоупотребляет своими правами... Жалоба, поданная первой женой Режиса Лаланда...»

Что это еще за история? Какая жалоба? Мадлена даже подпрыгнула, словно ее обожгло... Потом прилегла, свернувшись калачиком, убитая горем. Вокруг нее стояла ничем не нарушаемая тишина. Возможно, весь свет, всё на свете погибло, пока она плачет из-за каких-то мелочей, из-за ничтожных мелочей. Щеки ее горели, ее хлестали крапивой, вечно хлестали крапивой... Она выбежала в сад, ей не хватало воздуха. Принялась прыгать с утеса на утес, подтягиваясь на ветках, как обезьяна, проделывала головокружительные упражнения, вконец измотав себя, угомонилась.

Хватит... Она поднялась в библиотеку. Рукописи Режиса пока еще принадлежат ей, их еще не продают с аукциона, «первая жена» Режиса еще не выиграла процесса, о котором Мадлена ничего не знала.

Она открыла ящик с надписью «Людовик II», вытащила папку... Са-

мое лучшее, чем она может сейчас заняться, это разобрать записи о Германии для примечаний к «Шахматному королю». Она пробежала уже отпечатанный на машинке текст Режиса, который не войдет в книгу.

> «...Дешевые трюки Людовика II — франкмасонство, гадание на картах, загадочный свет свечей, искусственные озера, эоловы арфы... Я хочу свозить Лэн в замок румынской королевы, расположенный напротив Варны. Королева вовсе не была сумасшедшей, хотя вилла ее построена в стиле Людовика II Баварского. Сердце ее покоится в домашней часовне: мне хотелось бы послушать, как оно бьется, и чтобы Лэн была рядом».

Чего только не вынесет сердце — и не разорвется. Вдруг Мадлена насторожилась. Как охотничий пес. Да, это несомненно машина... Фредерик! Это мог быть только он... Ворота были заперты, дверь тоже. Она бросилась к окнам, быстро закрыла все ставни на чердаке, радуясь, что не успела открыть их в других комнатах... Машина приближалась... Потом остановилась перед воротами. Дом — настоящая крепость с тех пор, как Мадлена приняла противопожарные меры, создала систему запоров против воров, чтобы рукописи Режиса были в безопасности,— дом, замкнутый со всех сторон, был погружен в нежилое безмолвие. Мадлена стояла у входной двери — отсюда в узкую щель видны были ворота. Фредерик пытался их открыть. Бесполезно! Ворота были надежные, с надежным замком. Рука ловко и умело ощупала замок. Фредерик оценивающе присматривался к прутьям решетки. Потом исчез... Что он затеял? Машина по-прежнему стояла у ворот. Мадлена сквозь щель следила за подходами к дому. Прошло несколько минут, прежде чем Фредерик показался со стороны башни... Значит, вспомнил, что там есть проход. Фредерику, очевидно, было жарко, он запыхался. Синяя сорочка, Мадленина любимая, была распахнута на широкой груди... панталоны — полотняные. Он был хорош собой, этот горный лесоруб. Он оглядел дом, окна верхнего этажа, зашел за угол, вернулся. Какой несчастный у него вид... Но вот он отступил на шаг, закинул голову и рявкнул: «Мадлена!» Дом по-прежнему был немой, необитаемый. Фредерик отошел, направился в сторону скал и сосен. Возвращается, садится перед домом. Сколько времени он здесь пробудет? У Мадлены, стоявшей за дверью, мучительно ныло все тело. Вот он встал... Но пошел не к воротам, а к гаражу. Как же эта мысль не пришла ей раньше в голову? Машина! Мадлена завела ее в гараж, тщательно заперла двери, она и сама не сумела бы ответить, почему так сделала... А вдруг остался след от колес? Нет, земля слишком сухая и твердая... Она увидела, как Фредерик с безумным взглядом идет обратно к дому... Сейчас он был очень похож на Людовика II. Он направился прямо к входной двери, и она испугалась, словно он мог ее увидеть. Он разбежался и изо всех сил хватил кулаком по двери... Мадлена невольно отскочила... Что-то будет... Завоет пожарная сирена! Ей уже чудились жандармы, пожарные... Нет, ничего! Тишина. Она не смела подойти к двери, вздохнуть. Присев на корточки, она ждала... Раздалось гудение мотора. Как же он ухитрится развернуть машину? Очевидно, поедет задним ходом. Теперь она беспокоилась из-за машины, как бы та не застряла в узком тупичке. Развернулся, слава богу. Добрался до перекрестка. Укатил.

Она не держалась на ногах, чувствовала себя выжатой, как лимон.

Я пишу роман. Классический роман. Это меня развлекает. Я пытаюсь не думать о предстоящем свидании со временем. Это не я назначила час и место свидания. Время — оно как любовник, который не желает вас отпускать от себя ни на шаг, любовник, уже давно забывший,

что такое гордость, и умеющий только грозить. Оно всегда рядом, оно не отстает от меня, оно держит меня за горло, я отбиваюсь, надеясь оторвать его от себя, но время-пиявка держится крепко, оно покинет меня лишь с последней каплей моей крови. Тогда оно перестанет интересоваться мною, бросит меня. А пока что оно липнет ко мне, оно, как смола. Деготь и перья. Оно меня унижает, смеется над моим человеческим достоинством, оно глумится надо мной, оно сильнее. Чтобы убить ожидание, я пишу роман. Классический... Роман из одних лишь остатков того, что представляет собой мой роман в целом виде. Я, как тряпичник на помойке, выуживаю остатки чего-то и стараюсь угадать, чего именно, каковы они были, будучи частью целого.

Я пишу роман. Пространство заполнено звездами, воздухом, домами, горами, предметами, как хозяйственная сумка — мясом, фруктами, овощами... Оттуда, изнутри, я и пишу роман. Время — вторая оболочка того же контейнера, оно обволакивает пространство и все, что в нем происходит, оно содержит и имена существительные и глаголы. Время есть движение пространства, они связаны лишь одним общим чувством — чувством машины, пожирающей километры. Чем быстрее идет машина, тем больше она пожирает километров в один и тот же отрезок времени. Но вот, прибыв к месту назначения, машина замечает за своей спиной дорогу, и дорога издевается над ней; она, дорога, по-прежнему на месте! Дорога не подвластна времени, за какое ее пробежала машина, оно не сумело укоротить дорогу так, чтобы та сошла на нет. Существование дороги подвластно законам разрушения материи, из которой она сделана. Время — не машина, проезжающая мимо, мы не глядим на него с обочины дороги, оно увозит нас с собой, мы живем внутри него. Относительное время позволяет вычислить час появления болида на пути, длина которого превосходит наши человеческие измерения, но физическая жизнь находящихся в нем пассажиров подчинена своему собственному ритму. Время и пространство спорят между собой, но это не наше дело, если не считать свидания, назначенного на углу соседней улицы или в космосе; человек научился измерять бесконечность; он приручил ее ради своих практических конкретных нужд. Я гляжу, как бежит время, которое считает, что уводит за собою пространство, и мне кажется, оно как два параллельно лежащих рельса, сходящихся на горизонте, и оно все уменьшается, наконец совсем исчезает, следуя законам перспективы. Уж не это ли относительность времени по Эйнштейну?

Время исчезает, умаляясь, а я сижу и пишу роман. Я двигаюсь ощупью, я ищу... Дело в том, что истина существует лишь на время, это костыли, которые гнутся под грузом опыта и подобны медикаментам — сегодня они вас излечивают, а завтра отравляют. Я сомневаюсь, ибо верю, что будущее будет знать больше нас.

Проблема правды существует для произведения реалистического. Очень часто вполне серьезные авторы пишут слово «реальность» вместо «правда», случается также им писать и слово «мораль» вместо слова «правда». Тут-то и замечаешь, что надо слишком много знать, чтобы «отшелушить» реальность, и поэтому одна истина сменяет другую по мере того, как углубляется твое понимание реальности. И все же существует лишь одна-единственная реальность. Истина — это правильный диагноз фактов, ситуаций, а правильный диагноз — это результат знаний, метода, чутья, интуиции и удачи... Как же трудно быть правдивым писателем и писателем-реалистом. Плохо мое дело!

Не следует забывать, что я пишу роман!

Фредерик был уже далеко, а у Мадлены внутри все еще гудело: в ушах, в сердце, в крови,— она не понимала, что происходит, и, когда наконец успокоилась, вокруг установилась полная тишина: Фредерик

был уже далеко. Она распахнула дверь — яркий день, солнце в зените — и, ослепленная, прикрыла глаза... Природа, необъятная и прекрасная, не думала о Мадлене, ей не было до нее дела. Под далекой синевой неба все было недвижно, только один бродяга, черный, как пинии, похожий в своем тряпье на черепаху, шел из башни к Мадлене.

— Вот и вы... — проговорила она.

— Я не открыл...— Бродяга упер руки в бока, словно черепаха встала на задние лапы.— Я в башне спрятался.

— Хорош сторож! Убирайтесь, бродяга, к себе в башню. Бегом!

Бродяга повернулся и ушел. Мадлена, сцепив пальцы под своей девичьей грудью, пыталась утихомирить гулко бьющееся сердце. В эту минуту она поняла, что у нее отнято все, что она тоже бродяга в душе... одна из тех, что сидят на скамейке сквера, закутавшись в серые, коричневые, черные лохмотья,— свисают сальные пряди волос, на босых ногах мужские ботинки, заскорузлые рваные ботинки, а мешок, где хранится все их добро, лежит рядом... Одна из тех, что избрали себе чудовищную свободу одиночества, гнусный эгоизм, который ничего не просит у другого. Именно эту дорогу искала она, лишь этого освобождения жаждало ее несчастное сердце. Она не хотела больше жить в паноптикуме, среди нереальности живых людей и чувств, ей хотелось подлинного одиночества, без обмана! Здоровье позволит ей жить на скверах, на скамейках, как живут воробьи. А они, воробьи, жирные.

XI

До скорого свидания

Что же мне следует рассказать вам об этой церемонии, столь важной для моего романа? Что вы увидите, что услышите и поймете из несвязных обрывков моего рассказа?

Памятник возвышается посреди небольшой круглой площади. Еще укрытый белым покрывалом, он стоит здесь, как огромная тайна, которая с минуты на минуту откроется этой густой толпе, собравшейся вокруг, стекающейся сюда по улицам, выходящим на площадь, между высокими новыми домами. Под деревьями на школьном дворе выстроена разряженная детвора. Жарко и солнечно.

На невысокую трибуну поднимается министр. Речь министра. Затем по ступенькам поднимается мэр и тоже произносит речь.

Ровно в три часа покрывало начинает скользить и падает на мостовую, к подножию памятника.

Памятник на черном, как антрацит, цоколе вонзается в небо. Четыре серебряных завитка спускаются спиралями... Что это? Ртуть, живой металл в стеклянной оболочке? Или это блестит стекло, белое, зеленоватое на гранях? Будто гигантское экзотическое дерево...

В три часа пять минут солнечный луч падает прямо на памятник и перед толпой, ослепленной нестерпимым блеском, памятник приходит в движение... Спирали свиваются попарно, переплетаются, превращаются в колонны, раздвигаются, как створки дарохранительницы, и открывают огромную женскую голову. Голова сделана из того же материала, возможно, из толстого стекла, в толще своей цвета стоячей воды прозрачного и тусклого озера, и только глаза блестят и смотрят на толпу, прямо в глаза каждому, в глаза каждой. Вокруг шеи у нее, подобно черному блестящему ожерелью, выведены слова:

«До скорого свидания».

Толпа хранит молчание. Минута молчания. Памятник движется. Живые спирали расходятся, закрываются створки дарохранительницы, голова, взгляд исчезают... Спирали переплетаются, раздвигаются, открывая голову озерно-зеленого стекла... Блестящий взгляд вонзается в толпу...

«До скорого свидания».

И в третий раз начинают расплетаться завитки, прикрывая голову, но вдруг между солнцем и памятником набежало облако. Движение спиралей оборвалось, и в просвете между ними лишь угадывается очертание подбородка, губ, лба огромной головы.

Толпа восторженно зааплодировала, затопала ногами, зашумела.

Настоящая сенсация. Первый в мире живой памятник! Союз искусства и науки... Метод сомнительный: «произведение искусства» наподобие фосфоресцирующих статуэток мадонны, которыми торгуют в Лурде. Прием, недостойный художника, рассчитанный на восприятие безмозглой толпы... Новинка: движение в скульптуре... Ваятель пользуется новым материалом и изобретает перпетуум-мобиле. Красота материи. Красота формы, характерная для Фредерика Дестэна... Жили и без движения! Просто трюк в стиле театра «Шатле», пригодно разве что для паноптикума и его калейдоскопов! Позор... Памятник Режису Лаланду слишком велик для такой маленькой площади... А, возможно, и для самого Режиса Лаланда. Что сохранит память потомков: имя скульптора или того, в чью честь воздвигнут этот памятник? Ни то, ни другое, единственно, что будет жить в веках,— это красота самого памятника. Искусство. Эта женская голова! Божественно! Когда Фредерик Дестэн обращается к реализму, он превосходит самих греков... Это действительно портрет Мадлены Лаланд? Божественно! Какое потрясающее сходство!.. При таких масштабах трудно судить о сходстве... А что это за неизвестный материал, покорный солнцу... В этом медленном вращении спиралей, во взгляде женщины, смотрящей в глаза каждому, есть что-то смущающее, от чего хочется бежать прочь, а оторваться невозможно.

Тревожащий мысль памятник на маленькой площади на подступах к огромному Парижу начал привлекать к себе толпы людей. Вскоре с наступлением солнечных дней началось настоящее паломничество, люди окружали памятник и ждали, когда солнце ударит в живой металл — если только это был металл — и начнут вращаться вытянутые вверх спирали, открывая огромную тускло-зеленую голову, блестящие глаза которой смотрели прямо в глаза каждого. Этот взгляд подкарауливали, как солнечное затмение, хотя возникал он лишь *вместе* с солнцем. Появлялась голова, смотрела на вас, сулила вам «до скорого свидания», исчезала... Паломники, разумеется, не знали ни Режиса Лаланда, ни Фредерика Дестэна... Они приходили посмотреть на чудо и, казалось, готовы были просить у этой женской головы исцеления от всех недугов и утешения в горе.

Фредерик Дестэн не дал ни одного интервью для печати. Однако ходили слухи, будто сам он по поводу этого памятника говорит довольно-таки странные вещи... Но можно ли верить газетам, которые все выдумывают — не хуже историков? Так, уверяли, что Фредерик Дестэн спросил, между прочим, не текут ли слезы из блестящих глаз женщины? Подумать только!..

Когда, в каком году Мадлена Лаланд пришла посмотреть на этот памятник?

Была ночь. В ночном мраке неподвижно застывшие кольца круглили свои витки. Но даже в полутьме можно было разобрать выведенное на цоколе белыми буквами посвящение:

«Режису Лаланду — его отчизна».

Значит, Фредерик не написал «До скорого свидания», нет... не захотел.

Мадлена отступила: так было виднее; ночью памятник походил на фонтан, струи его взлетали много выше высоких домов, выше деревьев в школьном дворе.

Мадлена только что вернулась из долгого путешествия и не читала газет. Уже давно она не подписывалась на «Аргус». Позади памятника Режису деревья в школьном дворе шелестели своими голыми ветвями. Мадлена отступила еще, потом еще, пока не наткнулась на стену дома. Тогда, повернувшись спиной к памятнику, она пошла по улице между новыми домами. «Бедный Режис... Все всегда понимают не так».

Она удалялась от памятника и отсюда, с площади, казалась все меньше и меньше: она была во власти перспективы.

ПАРИЖ, 1962—1964.

Из современной югославской прозы

Перевод с сербохорватского
АЛЕКСАНДРЫ РОМАНЕНКО

ИВО АНДРИЧ

ЗАПЕРТАЯ ДВЕРЬ

«У кого жена из Шанда́новичей, у того обязательно много родственников»,— думал инженер Милан Шепа́ревич на вокзале в Сталаче, ожидая, пока кондуктор откроет ему купе второго класса.

Он стоял в коридоре, у выхода из вагона. Следом шел вагон третьего класса старого образца с просторной открытой площадкой в конце. Сквозь стеклянную дверь своего вагона Шепаревич мог видеть, что происходило на этой площадке, а когда голоса звучали громче — то и слышать, о чем говорили между собой семь-восемь пассажиров, которые, тесно сбившись в кучу, стояли или сидели на своих невидимых чемоданах. Пестрая группа, оказавшаяся на площадке переполненного вагона, уже составляла, как это часто случается в наших поездах, дружную компанию, где угощали друг друга дорожными припасами и выпивкой, сыпали остротами и шутками, обсуждали всех и вся, что обычно бывает лишь между близкими и хорошо знакомыми людьми.

В центре группы спиной к инженеру стоял высокий молодой человек в кургузом и мятом пиджаке и такой же кургузой и смешной круглой шляпе на голове. Разглядеть его как следует инженер не мог, но ему казалось, что он узнал Предрага, родственника своей жены. Парень шутливо препирался с пожилым человеком, который сидел на чемодане в углу, так что можно было видеть только его черную шляпу, кончик крупного носа и длинный седой ус.

По отдельным словам и обрывкам фраз, тонувшим в стуке колес, инженер понял, что дядька сетовал на «смутное время», а высокий парень и две румяные девушки старались обратить все в шутку. Иногда шум усиливался, и тогда смех заглушал остальные звуки.

Инженер задумчиво наблюдал за этими людьми, находившими в себе силы шутить и смеяться даже в той атмосфере всеобщего страха, тревоги и подавленности, которыми был отмечен конец августа 1941 года.

Кондуктор, наконец, открыл купе, но инженер остался в коридоре, продолжая наблюдать за пассажирами на площадке. На одном из поворотов искры и дым от паровоза обрушились на компанию, старик закашлялся, девушки взвизгнули, а высокий парень на мгновение снял темные очки и повернулся, чтобы протереть глаза. Это в самом деле был Предраг, и, убедившись в том, что он не ошибся, инженер быстро прошел в свое купе.

Он сидел, опустив веки, и думал. Нет, он не ошибся. Это Предраг, пасынок его свояченицы Елены. Старшая сестра его жены, красивая, молодая и образованная женщина, лет десять назад неожиданно вышла замуж за купца, богатого, но пожилого и простоватого вдовца. От первого брака у него был уже сын-гимназист, смекалистый и остроумный паренек, с которым инженер любил разговаривать. Звали его Предраг. Позже, в университете, Предраг активно участвовал в движении передовой молодежи, и однажды его даже арестовали. Перед самой войной он окончил юридический факультет. Последнее время с родственниками он встречался редко, а еще реже с ними разговаривал. В апреле этого года его мобилизовали, и с тех пор он дома не показывался. Елена говорила, что до них дошел слух, будто он попал в плен.

Юноша очень изменился. Он отпустил усы, носил темные очки, на нем была тесная, с чужого плеча, одежда, но все же это, несомненно, был Предраг. «Куда он едет? — спрашивал себя инженер.— Зачем? И что ему нужно в этой пестрой компании на площадке вагона третьего класса? Надо бы окликнуть его. Да, но, может быть, за ним следит полиция и, скорей всего, ему самому будет не очень приятно, если его узнают. Лучше уж так»,— думал инженер, но в глубине души чувствовал, что это совсем не лучше, а наоборот — очень дурно и некрасиво.

Его все сильнее охватывало недовольство собой и вообще всем в этой несчастной порабощенной стране, но и недовольство не в силах было стронуть его с места.

«Может быть, мне только показалось? Голос его, но манеры незнакомые. Вероятно, это все-таки не он,— беспомощно твердил он себе.— Скорее всего, я ошибся. Жене не стоит говорить...» И, крепко закрыв глаза, он старался думать только о жене, о ее родственниках, о своей женитьбе.

«Да, я ошибся». Это относилось уже не к юноше в темных очках, а к его собственной женитьбе. История довольно банальная. Бедный, молодой инженер (семья, все время пока он учился, не вылезала из нужды и из долгов), с незаурядными способностями, честолюбивый, жаждущий всех жизненных благ, которые тем, кто к ним страстно стремится, всегда представляются бóльшими, чем они есть на самом деле,— он, как и многие его сверстники, в двадцать семь лет оказался перед дилеммой: строить жизнь собственными руками или «хорошо» жениться и тем облегчить себе путь к успеху. Девушка, с которой он познакомился в яхт-клубе на Саве, здоровая и неглупая, без всякой необходимости и особого влечения записалась на философский факультет. Отец ее был предпринимателем и рантье. Молчаливый коротышка, он за сорок лет скупки и перепродажи домов и земельных участков из простого каменщика превратился в, мало сказать, имущего человека,— он стал одним из скромных и незаметных, но весьма солидных дельцов. Двум сыновьям своим он дал образование, трех дочерей, за каждой из которых «шел» большой дом и надежное приданое наличными, удачно выдал замуж. Осталась самая младшая с приданым ничуть не меньшим, но с позволением выбрать мужа по собственной склонности и соответственно приданому. Она выбрала Шепаревича и добилась того, чтобы он выбрал ее.

Он не сразу и не легко решился на женитьбу. Советовался с двумя самыми близкими своими друзьями. Первый — его коллега по министерству путей сообщения, меломан и эстет — сказал ему:

— Не раздумывай. В этом городе человек твоих лет и твоего положения должен продать свою шкуру как можно дороже. Женись! Ты возьмешь старт с такого места, которого службой и при иной женитьбе тебе в лучшем случае удастся добиться лет через десять-двенадцать.

Второй приятель — ассистент технического факультета, человек со странностями — советовал обратное. Шепаревич нарочно заманил его на прогулку в самый Кошутняк *, чтобы попросить совета.

— Ты поступишь так, как решил,— ответил тот, немного подумав,— но коль скоро ты спрашиваешь, я скажу: этот путь не для тебя. Он только выглядит легче, но для таких людей, как ты, оказывается в результате и накладнее, и тяжелей. Ты продашь себя за малые деньги и приобретешь на них то, что никуда не годится и нисколько тебе не нужно.

Указав рукой на прекрасный, голубоватый город внизу, он добавил:

— Если б семейное счастье таких, как Шандановичи, на самом деле давало то, что оно сулит до свадьбы, тогда вот это, внизу, называлось бы земным раем; но оно этого не дает, и город внизу по-прежнему называется лишь Белградом.

Он послушал первого, женился, а через год все чаще стал вспоминать второго.

За неполные четыре года появилось двое детей. Дети были огромной радостью, хотя и приносили много забот, а жена и все, с ней связанное,— бременем, которое невозможно ни нести, ни сбросить; об этом бремени он никому не говорил, даже в душе не находя для него названия, но стоило ему вот так очутиться одному и закрыть глаза, как оно представало перед ним и казалось тяжелее, чем вчера.

Возвратившись в Белград, он ничего не сказал жене о встрече в поезде.

Прошло три недели, а может, и четыре. Это было время, когда на белградских улицах даже незнакомые люди ловили взгляды друг друга, пытаясь и в них найти объяснение происходящему вокруг.

В тот вечер он задержался в городе и пришел домой минут за десять до восьми, то есть до полицейского часа. Жена была напугана и раздражена. Она укоряла его за то, что он приходит в последнюю минуту и заставляет ее беспокоиться. Жаловалась на усталость — два дня назад от них ушла прислуга, а привратница помогает только до обеда. В тишине оккупированного города и унылого сентябрьского вечера зловеще прозвучал гудок паровоза.

Инженер помыл руки, заглянул к детям и только собрался сесть ужинать, как в дверях зазвенел звонок.

— Ой, немцы! — приглушенно простонала жена, заломив руки.

Инженер сделал успокаивающий жест и, стараясь держаться естественно и спокойно, открыл дверь.

Это были не немцы. Это был Предраг. Хорошо, почти элегантно одетый, без темных очков, но с усиками. Без лишних слов, без приветствий он извинился за вторжение и сказал, что вынужден просить о пристанище на одну ночь. Жена встрепенулась, сверкнула глазами на мужа, собираясь что-то возразить, но молодой человек взял инженера под руку и повел его к широкой нише в глубине столовой.

Он говорил негромко и был краток. Там, где он должен был ночевать, это оказалось неудобным. Неудобно, конечно, и вторгаться вот так в дом к родственникам, но иного выхода у него нет...

Голос Предрага был спокойным, почти деловитым. Бояться нечего. Полиции о нем ничего не известно, но идти сейчас, после полицейского часа, искать другой ночлег без «аусвайса» ** невозможно. Дома, не находящиеся под подозрением, полиция навещает редко, а если и приходит туда, то не обыскивает. Он еще подумает, как сделать, чтобы риск для них был минимальным, а уж в пять часов утра, самое позднее, уйдет из квартиры. Предраг еще не кончил, как женщина, не выдержав, стре-

---

* Большой парк под Белградом.

* Удостоверение личности, документ, паспорт *(нем.)*.

мительно подошла к ним. Она дрожала и, разводя руками, лихорадочно говорила:

— Понимаешь, Пего, у нас очень нехороший хозяин, очень! А здесь, наверху, еще какие-то подозрительные студенты. Из-за них весь дом под наблюдением. И мы не имеем права никого принимать, не сообщив куда следует. Ты ведь знаешь, у меня дети. Пожалуйста...

— Позволь, Дана, мы без тебя все уладим,— оборвал муж, устыдившись ее слов.

Но жена не умолкла. Наоборот, она заговорила громче и больше уже не стеснялась в выражениях. Она прямо сказала, что нехорошо и непорядочно ставить их в такое положение, что каждый заботится о себе и отвечает за себя, что она не имеет права рисковать жизнью своих детей и, наконец, пусть он идет куда хочет, но здесь ему ночевать нельзя.

Муж безуспешно пытался остановить ее. А когда они замолчали, парень просто сказал:

— Понимаете, я вынужден остаться. Мне сейчас некуда идти, и я не могу и не хочу уходить.

Наступило тягостное молчание. Женщина была потрясена. Пустив в ход ласковые слова и жесты, муж сумел увести ее в детскую.

Он вернулся минут через десять и продолжил разговор с молодым человеком. Тот расспрашивал о жильцах дома, о хозяине (который был не так уж плох), о черной лестнице, проходившей возле кухни, о ключах. Они сели к столу, Предраг ел мало, но быстро, инженер жевал словно омертвевшим ртом.

Потом они пошли посмотреть кухню и комнату для прислуги, где Предрагу предстояло провести ночь. А вернувшись, некоторое время молча постояли в столовой. Потом парень заявил, что устал и хочет лечь. Уходя, он повторил, что все будет хорошо и никаких неприятностей не произойдет.

На прощание инженер хотел было что-то сказать. Он уже раскрыл рот и сделал невольное движение рукой, но внезапно повернулся и вышел.

Было всего девять часов, когда он вошел в спальню к жене.

— Ну как? Что ты думаешь? — взволнованно встретила она его.

— Раздевайся и ложись.

Женщина начала было раздеваться, но вдруг остановилась.

— Слушай, Миле! Это так...

— Дай мне подумать!

Она надела длинную шелковую ночную рубашку, но не легла, а возбужденно шагая от окна к двери и ломая руки, так и сыпала отрывистыми возгласами и восклицаниями.

Ему хотелось как-то прийти в себя, все обдумать.

— Погоди, успокойся! Подожди немного!

— Не могу я ждать, не могу быть спокойной.

И в самом деле, она безостановочно бегала по комнате и без умолку говорила, то умоляюще, то зло и исступленно. Вместе с ней все в комнате словно двигалось и мешало ему собраться с мыслями. Они погасили свет, окна были открыты, деревянные жалюзи спущены; сквозь щели проникал и воздух, и свет. От жалюзи падала длинная причудливая тень — словно ковер из светлых и темных полосок покрывал широкую двухспальную кровать, противоположную стену, двухстворчатый шкаф и часть потолка. А когда слабый ночной ветерок шевелил фонарь на другой стороне улицы, этот пестрый полосатый ковер плавно колыхался. Инженеру казалось, будто комната и весь дом качаются, как корабль на волнах.

Все вокруг, словно проклятое, поднято с места, вздыблено. Он попытался сосредоточиться, разобраться, предусмотреть возможные ослож-

нения. Скажем, придет патруль. Немцы или спецполиция. Кто здесь живет? Он ответит...

— Миле...

— Пожалуйста, ляг и оставь меня хоть на минуту в покое.

— Нет, не оставлю. Это ужасно. Это скандал.

— Ты сама и устраиваешь скандал.

— Я? Ты, ты просто бессердечен. Ты хочешь погубить и детей, и меня...

Женщина задохнулась от слез и возмущения:

— ...и себя и...

— Не говори глупостей, Дана!

Уговоры мужа только распаляли ее. Она металась по комнате и каким-то новым, свистящим голосом роняла слова — слова без масок, словно обнаженные, слова-факты, слова-удары. Он никогда не слышал от нее таких слов и никогда бы не подумал, что она их знает. Видимо, она таила их, как наследственное, семейное оружие, к которому прибегают лишь в крайних случаях.

В конце концов она все-таки легла. Сломили ее, скорее, слезы и усталость, чем просьбы мужа. Но спокойствие не наступило. Инженер ощущал бурное биение крови в запястьях и висках, в том же бешеном ритме, казалось, танцевало под ним сиденье кресла. Огромная полосатая тень жалюзи на стене не останавливалась ни на мгновенье. Как тут сосредоточиться и что-либо придумать? Он чувствовал, что жена не спит, что каждую минуту она может встать и вновь приняться за свои причитания. Это тоже мешало хладнокровно думать. Откуда-то выплыл вопрос: а как бы поступил в подобном положении тот приятель с технического факультета, с которым после женитьбы он виделся очень редко? Он отбросил этот вопрос и продолжал думать о своем.

Скажем, придет патруль. Спросят, кто живет в квартире. Он спокойно ответит: я и моя семья. Они проверят документы и...

— Миле, Миле!

Она крикнула не громко, но резко. Он видел, как она, точно зверек из капкана, быстрыми и неестественными движениями высвобождалась из своей длинной ночной рубашки, а в следующее мгновение уже стояла подле него.

— Миле!

Голос ее звучал глухо, плаксиво, но уже твердо — таким голосом люди произносят тяжелые, хорошо продуманные слова.

— Миле, если ты не скажешь ему, чтоб он уходил, я позвоню в полицию и сообщу, что у нас находится такой-то и такой-то... И все! Я своих детей...

Инженер испуганно вскочил и невольно оттолкнул ее, оттолкнул не сильно, но враждебно. Не прикасаясь к ней и не произнося ни слова, он стремительно пошел на жену. Она отступала спиной, словно подгоняемая ветром. Так они дошли до дверей детской; она открыла их локтем, муж втолкнул ее в комнату, взялся за ключ, точно минуту назад оставил его в дверях, и дважды повернул его.

Мгновение он еще оставался возле двери, из-за которой жена шепотом звала его. Потом шатаясь вышел в прихожую, зажег свет, оглядел телефон на низеньком столике, будто впервые его увидел. Дверь в столовую была закрыта, так же как и дверь в коридор, который вел в кухню. Некоторое время он стоял посреди прихожей в полном оцепенении, страшась света. Ему хотелось увидеть живого человека, хотелось войти к парню, спавшему в комнате для прислуги, поговорить с ним, попросить у него помощи и совета, но он сознавал, что будить человека в таком положении неуместно и бессмысленно.

Опустив голову, но твердо ступая, он вернулся в спальню. В темно-

те, испещренной тенями, его охватил ледяной ужас, и он повалился поперек низкой широкой двухспальной кровати.

Так он и лежал, уткнув лицо в ладони, озябший и неподвижный, словно разучившийся спать. Его белую постель ковром покрывала полосатая тень.

Из-за запертой двери в детскую не доносилось ни единого звука.

ПОВЕСТЬ О СОЛИ

Ветер гудит в дымоходе и свистит под дверью. Дым щиплет глаза. Говорить никому не хочется, но и молчать никто не может. Трое братьев Ни́качей сидят возле очага — сумрачные и озабоченные крестьяне с гор над рекой Миляцкой. С ними сидит женщина, их мать, глубокая, но еще крепкая старуха. Она рано овдовела, и сыновья издавна привыкли во всем ее слушаться и спрашивать совета, словно у мужчины. Вот и сейчас она выговаривает младшему сыну Радину, хотя смотрит не на него, а на тонкий слой пепла, который шевелится под холодным осенним ветром.

— Ты не знаешь, так я знаю. Из твоего дома смута идет. Ты со своей красавицей готовишь мешки, чтоб первыми отправиться вниз, за солью. А чтоб не так стыдно было, других подбиваете.

— Я слова никому не сказал,— угрюмо говорит Радин, глядя прямо перед собой,— не до разговоров мне.

— Твоя жена сказки рассказывает детям да другим бабам. О королях, о дальних странах, а все к одному сводит: к соли.

— Да кто ж об этом не говорит? А кто не говорит, так думает,— хмуро возражает Радин.

Но старуха гнет свое резко, насмешливо, не слушая сына и словно не слыша его.

— Да, да, рассказывает твоя чудесная женушка сказки — говорит одно, а думает о другом. Жил-был, говорит, король, и наложил он большие подати и дани на соль, и начал народ помирать от всяческой хворости...

— Ей-богу, начнет,— мрачно бурчит Радин.

— И бог покарал короля — все дети у него поумирали. Так что, кто в долину сойдет и встретится с тамошними людьми, тот и солью разживется, а кто до первого зерна не отведает соли, не быть тому в живых,— говорила старуха, растягивая слова и кривя губы, как это делала сноха, а потом, повернувшись к сыну, глядя ему прямо в глаза, твердо сказала своим низким голосом: — Раде, если ты мужчина и если в тебе течет та же кровь, что и в нас, а иначе и быть не может, не слушай свою жену, вели ей прикусить язык и не тревожить и без того встревоженное село. Изнеженная она и жадная. Снизу она родом, и теперь, когда беда к нам пришла, тянет ее вниз, там ее корень и исконная родня. Но пусть наших не трогает, слышишь, я, старуха старая, ей стану на пути, скверная молва пойдет.

В разговор вступили два других брата. Они соглашались с матерью, но старались успокоить ее и смягчить ее слова. Радин молчал, не поднимая глаз.

Тихо и незаметно входят раздоры в крестьянскую общину, не сразу их и увидишь. Люди чуть больше молчат да быстрей расходятся после еды. Встречаясь по делу, отворачивают головы и отводят глаза. Отдыхают все порознь и без былого веселья. Едва ощутимые мелкие признаки! И, однако, чувствуется, что в недрах общины, словно в вулкане, кипят скрытые силы. Напряжение растет. Все готовы говорить о чем угодно,

только не о том, что является причиной распри и несогласий, хотя все думают лишь об этом, задают вопросы, припасают ответы, а стоит разразиться скандалу, каждый вступает в него с уже готовыми обвинениями и с припасенными ответами на чужие нападки.

Распря из-за соли тлела уже долго, но и сейчас, когда о ней открыто заговорили, ясно, что она еще не совсем созрела, хотя очень скоро это произойдет, и тогда ее не уймешь. Несогласие пришло не только в эту семью — уже много месяцев нет такого крестьянина, который хочешь не хочешь не был бы вынужден думать о соли и своих бедах из-за нее.

Годами уже ни один человек из села не спускался вниз в долину, где на обоих берегах Миляцки быстро растет и становится все краше турецкое поселение — в погожий день хорошо видно белое пятно каменного минарета и надгробий вокруг него. Село урезывает себя во всем и уменьшает свои потребности, отказывается от обмена, от купли и продажи, от любого дела вообще, ради которого надобно спускаться на равнину, запрещая своим ходить «вниз, к пришлым». Но годы идут, внизу на равнине появляются новые лабазы, постоялые дворы, лавки и дома внушительного вида с горделивыми фасадами, и селу приходится труднее и труднее. Все бы еще было ничего, если бы не эта злосчастная соль и не постоянная нужда в ней. А соль вот уже несколько лет не доходит до них, останавливаясь внизу, в новом поселении. И добывать ее с каждым годом труднее, и обходится она дороже. Все же до сих пор хоть немного да перепадало и крестьянам с плоскогорья. Но с начала этого года ни крупинки сюда не дошло. Кто хочет разжиться солью, должен спуститься за ней в долину и купить ее у турок.

Испокон веку вместе со всем этим горным краем село думу думало и горе мыкало из-за соли. Между солью и человеком — дорогой, но необходимой солью и проклятым человеком, которому вечно что-нибудь нужно,— всегда кто-нибудь да вставал: то христианская власть, то новая турецкая вера со своим войском, то купец из Дубровника и прочие городские перекупщики, то паромщик на реке, то насильник на большой дороге, то таможня, то пошлина, то, наконец, случай или невзгода. Пока со всем этим сладишь и уберешь с пути, останутся на тебе кожа да кости, так что и соль не поможет. И что от твоего кома достанется на твою долю? Каждый из них лизнет по разу, вот и нет ничего. И живет человек на этом, обдуваемом всеми ветрами плоскогорье, пашет и обрабатывает горные полоски полей, дрожит над скотиной, мучается с ней, а разговеться по-настоящему и нечем, потому что всяк понемногу от заработанного им куска отрывает и только ему не от чего отрывать. А соль — это жизнь. И еда, и кровь, и тепло, и сила, которую можешь в мешке принести и припрятать на черный день и для скотины, и для домочадцев.

Можешь — если она есть. А нынче ее нет даже для больных, скоро год будет, как никто крупинки в глаза не видел. Опостылела жизнь, ослабели мужчины, побледнели дети. Парни говорят какими-то писклявыми голосами, словно никогда им не войти в мужскую силу. Взрослые быстро устают, работают с трудом и без всякой радости. Скотина еле ноги волочит, глаза гноятся, шерсть тусклая; ест, а наесться не может.

До недавних пор терпели люди и не роптали, строго придерживаясь давнего закона и правила: никогда и ни за чем не спускаться вниз, не вступать в сношения с новой властью, не встречаться с пришлыми. Но с некоторых пор и это изменилось. Трудно сказать точно, когда начались перемены и в чем они заключались, но скрыть их уже было нельзя. Началось все с молодежи и женщин.

Прежде всякое упоминание о соли, о нехватке ее считалось неуместным и непристойным. А теперь парни в досужих разговорах открыто говорят об этом. Молодость, что с них возьмешь! Один при всех сказал, что глупо страдать попусту, что он готов пойти вниз еще с двумя друж-

ками и купить соли, не сказавшись, кто он и откуда, а возвратиться кружным путем, без всякого ущерба для села. Старики набросились на него, как на безумца и богохульника. Однако парни все равно не перестали бросать взгляды на белый поселок внизу, а лишь затаили свои думы.

Женщины, особенно молодухи с малыми ребятами, действовали еще решительней и смелей, только втихомолку и не на людях. Их время — ночь, ночь и брачная постель. Как только уснут дети и село замрет в тишине, жена начинает нашептывать мужу о соли. Он молчит, прикидывается спящим, да и на самом деле хочется ему спать, а жена говорит и говорит. Поначалу мягко, обиняками, потом все откровенней и резче.

— Слушай, я не знаю, о чем вы, мужчины, думаете и думаете ли вообще, но я больше не могу. И не из-за себя, а из-за ребят, что у меня на глазах чахнут и погибают. Не могу я на это смотреть. Если старикам помирать охота, пусть помирают, но зачем детей за собой тянуть? Сами не умеют добыть того, что живым людям надобно, и других не пускают — сидят, точно изваяния. Так до смерти и просидят!

Усталый муж защищается от этого голоса, но женщина не отступает. Снова и снова, наполняя ухо волнами теплого дыхания, она продолжает:

— Сказывают, спускался один из За́валей вниз, повез на коне древесину, и ничего с ним не случилось. Хорошо его там приняли, продал товар, взял соль, да еще и придачу дали.

Муж отодвигается, но пока не заснет, не может не думать о том, что услышал. А заснет, во сне видит соль и как он разными путями до нее добирается.

О соли мечтают все и во сне, и наяву. Соль мерещится, как вода путешествующим в пустыне. Измученный организм видит то, чего ему недостает. И это сводит людей с ума и лишает покоя. Подозрительность вселяется в людей, подозрительность и недоброжелательство, люди начинают недоверчиво относиться друг к другу, оговаривать и обвинять один другого в том, что, дескать, скрывают соль и тайком дают ее своим домочадцам и скоту. Чуть что, готовы в драку лезть.

Вот и в семью Никачей пришли свара и распря, в семью, где раньше никогда подобного не бывало. Усатые богатыри Никачи, как малые дети, слушались мать, которая с тех пор, как они себя помнят, была им и отцом, и матерью, а теперь младший открыто перечит ей, а двое старших, и сами поколебленные в своих устоях, поддерживают ее лишь из уважения и по привычке, слабо и неискренне.

Разговор, что так внезапно вспыхнул и принял такой острый оборот, внезапно оборвался. На этом не кончится он и не может окончиться, но на сегодня и его было достаточно. Все молчали. В наступившей тишине резче зазвучал свист ноябрьского ветра, точно эхо замершего разговора. Сыновья один за другим вставали и уходили. Мать словно не замечала этого, словно не слышала их глухого «спокойной ночи».

Оставшись одна, старуха некоторое время сидела все так же строго и прямо, как бы продолжая выговаривать сидевшему перед ней сыну. Только губы ее шевелились. Потом она успокоилась, сникла и немощно погрузилась в себя. Ставшая сразу маленькой, сгорбленная, поникшая над очагом, она не сводила глаз с пепла, который все более густым венчиком окружал угли. В ее поблескивавших слезами глазах, которые все больше затягивались старческой дремой, серый пепел превращался в серебряный, потом в белый-белый, как выбеленная мелкая морская соль. Недвижимая, с застывшим взглядом, в полусне она неуверенно протягивала исхудавшую руку и щепотью брала пепел, как берут соль. Бесшумно и неторопливо, но истово и упорно работали три ее пальца — большой, указательный и средний. Лунатическими движениями старуха без устали брала пепел и солила хлеб и пищу. Сначала своим, всем по очереди —

внукам и сыновьям, внучкам и снохам, потом скотине, а потом и родне, кумовьям и их скоту. Вот так, одному за другим, одному за другим она солила и солила, неустанно и вдохновенно — всему селу, всем и каждому, и ребенку, и теленку. Погружаясь в сон, она все сильнее сгибалась над очагом, не замечая, как потухает огонь, не чувствуя, как течет и сыплется пепел, как проходит ночь.

РАНКО МАРИНКОВИЧ

РУКИ

Я видел их перед собой — заброшенные за спину над самым задом, они словно отдыхали одна в другой. Левая нежилась в объятиях Правой, более ловкой, сильной, более умной и серьезной. Чуть было не сказал — и более старой, словно не знал, что они родились в одно и то же время от одной и той же матери (разумеется, и от одного отца), в одно и то же время были зачаты и появились на свет при обоюдном желании отца и матери, которые оставили их вместо себя замешивать из земной коры корку хлеба.

Их породило желание, судорога, непостижимый ночной бред, затмение ума, и теперь они бродят по свету обнявшись, влюбленные, неразлучные. Одна в другой. Правая пальцами обняла Левую и несет ее осторожно и бережно, как собака несет в зубах щенка. А Левая, нежась в ее объятиях, развлекается от нечего делать: ее большой палец скачет по кончикам других пальцев, она напевает: до-ре-ми-фа... фа-ми-ре-до..., потом выстукивает на пальцах марш, поет.

— Что ты делаешь? — спрашивает ее Правая.

— А что мне делать? Пою,— отвечает Левая.

— Поешь? А что ты поешь?

— До-ре-ми-фа и «Шагали, шагали...»

— «Шагали, шагали...»? Что за глупости! — говорит Правая с назидательной ухмылкой.— Разве ты солдат?

— А разве только солдаты поют «Шагали, шагали...»? Это и дети поют.

— Ты разве ребенок?

— Я не солдат и не ребенок, но почему мне нельзя петь? — уже в сердцах говорит Левая.— Вот все равно буду петь!

Я мала, но я умею
буквы мелкие читать,
и писать их все умею —
знает тот, кто хочет знать.

— Да ты же не умеешь писать! И просто смешно, что ты хвастаешься,— возражает Правая.

— А что мне делать? Молчать и считать на пальцах, словно ростовщик?

— Может, ты хочешь сказать, что я занимаюсь ростовщичеством?

— Ты не считаешь на пальцах.

— А что же я делаю?

— Ты работаешь, ты вершишь дела и действуешь, как сказал какой-то безграмотный болван задолго до меня.

— Откуда ты знаешь, что это сказал болван? Ведь ты не умеешь читать!

— И ты не умеешь читать!

— Я умею писать.

— А читать не умеешь!

— Я хоть умею переворачивать страницы, а ты и на это не способна. Ты только и можешь, что держать книгу, пока я листаю. Он читает, я листаю, а ты как подставка держишь. Вот и все. Ты и в книгу-то никогда не заглядывала. Ты различаешь книги только по весу и понятия не имеешь о том, что в них.

— Я тоже умею перелистывать! А будь Он левшой, я научилась бы и писать!

— Писать? Конечно. Но как?

— Так же, как и ты. А может, и получше. Будь Он левшой, я все умела бы не хуже тебя, если не лучше!

— Ты научилась бы водить марионеток?

— Научилась бы.

— И рисовать?

— Научилась бы и рисовать.

— И нарисовала бы трех зайцев на ногте моего мизинца?

— И нарисовала бы трех зайцев на ногте твоего мизинца! Да еще и двух цыплят в придачу! Впрочем, почему на твоем ногте? Я нарисовала бы на своем ногте!

— На своем? Глупости! Этого даже я не могу сделать! Этого никто не может сделать.

— А я бы смогла!

— Значит, ты бы себе и ногти стригла?

— Конечно. Разве я не стригу их тебе?

— Мне — да. Но себе никто не может.

— Опять «никто не может». Я бы сумела!

— Тебе бы только хвастать, но одной тебе и блоху не поймать.

— Ха, блоху! Как будто я только одну блоху и поймала в своей жизни.

— Ты и шить бы научилась?

— И шить.

— Ладно, а вдевать нитку в иголку? Это все равно пришлось бы делать мне.

— Я бы и нитку вдевала. Все сама бы делала.

— И галстук завязывала бы?

— И галстук.

— И капли в глаза пускала бы?

— И капли бы пускала.

— И брила бы Его?

— И брила.

— А Он бы тебе не позволил себя брить.

— Отчего же? Я бы Его брила лучше тебя.

— Ты бы Ему горло перерезала.

— Я не убийца! Это ты можешь. Впрочем, ведь однажды ты уже пыталась это сделать.

Наступило молчание. Правая не ответила; она вздрогнула при этих словах, словно по жилам ее пробежало воспоминание.

— Я думала, Он всерьез хочет,— сокрушенно и униженно сказала она.— Я только хотела проявить послушание...

— Послушание? Он не приказывал тебе убивать себя.

— Его желание — приказ для меня. Я думала, Он искренне этого хочет.

— Ага, ты хочешь сказать, что Он неискренен? Ну-ка, ответь, пожалуйста, кто тебе сказал, что Он этого хочет?

— Я думала, что Он хочет... Ему было тяжело. Всю ночь Он глаз не смыкал. Я вытирала Ему пот со лба, зажигала сигарету за сигаретой, потом написала прощальное письмо. Он стонал, вздыхал, кусал подушку... Шептал: «Надо кончать! Не могу больше!» Он сам подвел меня к бритве.

— И ты сразу решила, будто Он хочет перерезать мне вены?

— Не мучь меня. Что я могла сделать, если Он сам это говорил.

— Что Он говорил? Что Он «больше не может», что «надо кончать...»? Но это же слова! Слова рождает язык, а не желание. Язык может молоть чепуху; от слов умирают только в книгах, страницы которых ты переворачиваешь. Язык выбрасывает в мир слова (кстати сказать, всегда одинаковые, давно знакомые слова), и они улетучиваются, как дым. Ничего не происходит. Люди продолжают ходить, есть, курить, спать и снова говорят слова, и снова ничего не происходит. У людей всегда есть желание поговорить, но желания они словами не выражают; больше того, они скрывают, прячут их в словах. Слова — это маска. Человек не хочет того, о чем он говорит.

— А как же узнать, чего Он хочет, если не по словам?

— Во всяком случае, меньше всего по словам. Он сказал, что нужно кончать, но Он не хотел этого. Я знаю.

— Откуда ты знаешь?

— Может быть, оттого, что я неумелая, слабая и глупая. И несерьезная к тому же. Оттого, что слова мне чужды, как слуху — свет и глазу — звук, оттого, что я не различаю слово от слова, как сладкое от соленого, для меня все слова одинаковы, и ни одному из них я не верю.

Я не могу следовать словам. Я не умею хитроумно изворачиваться, не умею, элегантно изгибаясь, ходить по окружностям и эллипсам, по параболам и спиралям слов, не умею виться, извиваться, увиваться, «ставить» и «разрешать», качаться, как на качелях, и скользить по льду бесед, выписывая обольстительные па, антраша, пируэты, на манер обезьян в цирке, не умею дружески похлопывать по плечу, дипломатически пожимать Десницу вражеской дипломатии, другой рукой галантно посылая ей воздушный поцелуй. Я не кокетка, не чичисбей, я не дама, я не высший свет, не Академия, не Бюффон. Я Мольер.

— Мольер? И еще что?

— И кукиш в кармане. Или не в кармане, как угодно. Я дерзка, как Фигаро. Я твой лакей. Пока ты нагишом проституируешь во всяких рукопожатиях, я держу твою перчатку, как римский раб. Я должна носить за тобой шлейфы, прислуживать тебе, а ты ведешь беседы, ты наступаешь, ты расширяешь горизонты, ты созидаешь миры; ты строитель, гений, Демиург. Ты Его гордость, Его сила, мудрость, ловкость, Его назначение. Словом, ты — Рука!

— А ты кто?

— Я? Я — прищепка. Я все еще ходуля, передняя нога, щупальце, ложноножка и тому подобное. Я привязываю Его к земле, как настоящая нога; я еще умею ходить. Ночью мне снится, как я бегаю, лазаю по деревьям, прыгаю через бездны, и тогда я чувствую упругость плоти и силу в ногтях. Для меня все сущее — мягкое, как глина, или твердое, горячее, мокрое, как камень, огонь и вода, а для тебя — обожженная земля, коринфские вазы, Венеры, ракеты и H_2O. Поэтому я знаю, что, когда Его мучает жажда — Он хочет пить, когда ему грустно — Он хочет веселья, когда Он говорит, что надо кончать,— Он жаждет жизни...

— Да, но когда Он хочет пить, я подаю Ему воду.

— Ты? Нет, ты только отворачиваешь кран и качаешь рычаг на колонке, а пьет Он из моей ладони. По мне течет вода, я чувствую ее све-

жесть, ее влагу, я чувствую, как она булькает в Его горле, я ощущаю блаженство, которое Он испытывает, утоляя жажду.

Ты говоришь, что подаешь Ему воду? Нет, ты подаешь Ему стакан. Ты и жажду облекла в особую форму и изобрела метод для питья.

Ты встала между Ним и Природой, как самозванный арбитр и цензор, как церемониймейстер или, попросту говоря, как фильтр. Все, что к Нему попадает, процеживается через твои пальцы, тебе все нужно потрогать, проверить, все нужно обработать и причесать по своему вкусу, независимо от того, нравится это Ему или нет. Ты на всем должна оставить отпечаток своих претенциозных пальцев и все пробить компостером своей ограниченности.

— Уж не хочешь ли ты, чтоб Он глодал листья и грыз кору деревьев? Природа не балует Его...

— Да. Потому-то ты «победила». «Сровняла горы» и «укротила воды». «Полонила молнии» и теперь держишь в кулаке чудовищные силы, при помощи которых, говорят, ты могла бы в одно мгновение уничтожить мир. Земля, как мяч, лежит у тебя на ладони, и ты можешь швырнуть ее во Вселенную. Ну, что ж ты медлишь, о Всемогущая? Почему бы тебе не забросить мяч к звездам, чтобы он рассыпался в прах? Почему ты не завершаешь свое «Великое Дело»?

— Я не хочу уничтожать мир!

— Не хочешь? А есть ли хоть одно столетие, которое бы ты не исполосовала ножами и не изрешетила пулями? Это были не слова, это было дело твоей пятерни.

— Сначала было слово.

— Да, по Евангелию от Иоанна. А что бы сделали слова без тебя? Слова ссорились бы, слова били бы по словам, падали бы побежденные слова, и кто бы от этого страдал?

— Честь.

— Честь? Чья честь? Растолкуй мне это рыцарское слово. Неужто твоя честь? Что ты называешь честью? Когда у тебя начинает чесаться ладонь, учащенно биться пульс, когда пальцы начинают дрожать, судорожно ища рукоятку ножа,— это честь? Когда ты держишь палец на спусковом крючке — это честь? Когда ты крестным знамением призываешь милость божью на пушечное жерло — это честь? Когда ты тремя пальцами держишь ручку, несущую смерть,— это честь?

— Ручку? Какую ручку?

— Авторучку судьи полевого суда. Неужто забыла?

Он сидел перед нами, его взяли за какие-то там слова. Не за дело рук, а за слова. Тебя не интересовало, какие слова слетели у него с губ, ты просто зарегистрировала самый факт. Он признался, и этого для тебя было достаточно. Он смертельно побледнел, и губы у него дрожали, как от стужи. Он считал свои последние секунды... Он смотрел на тебя с ужасом, он следил за каждым движением твоих пальцев, словно самое их движение уже могло убить его.

Тебя называли тогда Железной и Кровавой. Иридий на острие твоего золотого пера стерся от убийств. Этот маленький шарик из благородного металла капризно разгуливал по бумаге, словно ему скучно было на неинтересном и утомительном заседании, и Он коротал время, выписывая какие-то якобы китайские иероглифы и рисуя идиллический домик с садиком и забором и даже со струйкой дыма над крышей. И этот твой иридий, этак разгуливая, уничтожал идиллический домик с садиком и забором, уничтожал одним залпом, и от всей этой идиллии оставался лишь дым из винтовочных стволов...

Ты уже взяла «паркер» тремя своими пресловутыми пальцами и решительно легла на бумагу. Я прыгнула на тебя и, не зная, что делать, принялась счищать чернильное пятно с указательного пальца. Счищая

его, я говорила тебе: «Ну, что он тебе сделал? Смотри, как он побледнел, как дрожит, неужели тебе мало этого? Он вслушивается в последние биения своего сердца и считает... Не мешай ему!»

«Биения сердца? Он думает, как бы ему выпутаться, дорогая моя! Какое сердце? Он хочет разжалобить нас своим несчастным видом. Ты уже попалась на эту удочку, но я не попадусь. Знаю я эти фокусы!»

Ты называла фокусами ужас человека, поспоривщего с самим собой, успеет ли он сосчитать до трехсот...

Ты снова взяла перо и легла на бумагу.

«Взгляни хоть сейчас! Неужели ты не способна вздрогнуть? Ведь нельзя не вздрогнуть, а ты так спокойна, словно ставишь «неуд» ученику на экзамене».

«Мне не из-за чего дрожать. Я выполняю свой долг».

И ты начала писать, неторопливо и старательно, каллиграфически выводя свое знаменитое «С», первую букву насильственной и злодейской смерти.

«Подожди! Смотри, как он считает. Как он спешит досчитать до своих трехсот. Не мешай ему!»

«Я обязана помешать».

«Почему обязана? Он остановится сам. Еще никто не считал до бесконечности. Ведь это всего лишь разница в числах, в сравнении с бесконечностью она совершенно несущественна».

«Для нас существенна. Мы живем не в бесконечности. Мы живем на земле».

Слово *«бесконечность»* ты произносила как бы в кавычках, иронически, а о *земле* говорила с наглым самодовольством ноги, отбивающей строевой шаг.

«Именно потому, что ты живешь на земле, что у тебя только пять пальцев, а иногда даже и пяти нет, оставь ему руки, они ничем перед тобой не провинились. Руки не говорили, говорил язык».

«Говорили и руки, и язык! *Он* весь говорил!»

«И руки говорили? Нет, это ты лжешь! Они не говорили! Посмотри, как они испуганны и безобидны, как они обнимают и сжимают друг друга в последнем объятии. Они прощаются. Они вспоминают детство и плачут. Они вспоминают свои игры, сломанные игрушки, птиц, рогатки, разбитые стекла, пролитые чернила, ножницы, змеев и чернозем под ногтями. Они все еще помнят, несчастные, о наказании законоучителя за мелкие грехи в укромных местечках. Оставь в покое руки. Уколи ему язык иглой, как ребенку, произнесшему нехорошие слова, но рук не трогай! Они невиновны!»

«Невиновны? Ты с ума сошла! Они-то больше всего и виноваты!»

«Руки больше всего виноваты? Разве не язык говорил?»

«Говорил язык, а они подтверждали...»

«Подтверждали? Как...»

«Как? Как? Нужно было схватить язык, загнать его в рот и не выпускать оттуда. Словом, заткнуть пасть! А они лукаво забрались в карманы. Значит, были согласны!»

«Согласны? С чем?»

«С чем? С оскорблениями!»

«А кого он оскорбил?

«Кого? Нашу честь».

«Ах, честь! Вот эту, на рукаве?»

«На рукаве? Что на рукаве?»

«Честь на рукаве».

«Какая честь на рукаве?»

«А разве на твоем рукаве срам? Эти огненные стрелы, эта бомба, этот сноп прутьев с топором, эта свастика — разве это срам?»

«Нет, это честь!»

«Ага, значит, честь на рукаве! И он оскорбил эту честь. Сказал, что с него хватит этих стрел и бомб, этих топоров и свастик, что с него всего хватит!»

«Ну, а разве этого мало?»

«Мало».

«Оплевать честь — это мало?»

«Мало. Ведь у твоей чести есть и стрелы, и бомбы, и топор, и даже крест, а у его чести только два кукиша в кармане!»

«Его чести? А разве у него есть честь?»

«А почему бы ему не иметь чести? Разве он не может ее иметь?»

«Не может!»

«Да, конечно, твоя более заметна. Она расшита золотом и шелком, она с вызывающей наглостью ходит по городу, а его — ходит по комнате, мечется взаперти, как безумная, забирается на чердак, вылезает на крышу, сгорая от желания крикнуть на весь мир о нанесенном ему оскорблении...»

«Оскорблении?»

«Оскорблении, которое нанесла ему твоя Шелковая и Золотая. И вот результат всего этого — несколько неразборчивых слов и два кукиша в кармане».

«Ей-богу, ты сама становишься подозрительной!»

«Подозрительной? Верно, я тоже показываю кукиш, но только от зависти. Впрочем, мне кажется, он тебе приносит счастье, как веревка повешенного. Береги его, как свою честь.

А теперь вперед! Во имя прутьев с топором и свастики, пиши! Погуби его руки! Будь у него в самом деле честь, он не показывал бы кукиша. Ты права! Я не буду тебе препятствовать!»

И ты каллиграфическим почерком дописала к своему «С» еще пять букв, необходимых для *Смерти*. И не задрожала.

В тот же вечер (ты даже не умылась) ты играла Ее шелковыми волосами и гладила Ее лицо, и твои пальцы дрожали от любви. Те самые пальцы, которые утром не могла привести в дрожь смерть, вечером дрожали от любви. Кто же станет утверждать, будто любовь не сильнее смерти? Особенно наша любовь рядом с чужой смертью!

— Ты говоришь о любви? Разве ты знаешь, что такое любовь? Ах, первое прикосновение, когда пальцы блуждают в темноте и вдруг коснутся и вздрогнут, словно дотронувшись до двух противоположных электрических зарядов...

— Да, и проскочит искра. Короткое замыкание, мрак. И кончена любовь! А что потом? Честь? Долг? Топор? Бомба? Золотое перо, с которого стекает Смерть?

— Ты капризна и глупа!

— А ты рассудительна и мудра! В этом вся разница. Пусти меня! — И Левая сердито дернулась, стремясь освободиться из объятий Правой.

— Что с тобой? Чего ты с ума сходишь? Только и знаешь, что скандалить на улице!

— Ну и ладно! Пусти меня! Я больше не желаю быть с тобой!

— А с кем ты хочешь быть? С ногами?

— Хоть бы и с ногами! Они честные! Они благородны, как кони, а ты лукава и ядовита, как змея.

— Да, и глупы, как кони. Только и умеют, что ходить да таскать тяжести. Ты с ними не сможешь, ты все-таки рука!

— Я не рука и не хочу быть рукой. Я стыжусь, что я рука!

— А чем бы ты хотела быть? Передней ногой?
— Чем угодно, только не рукой!
— И все-таки ты рука, такая же, как я!
— Как ты? Ни за что! Пусти меня!

И она вырвалась. Забралась в карман, сердито повозилась там, словно что-то искала, и, ничего не найдя (она ведь ничего и не искала, а просто злилась), вышла, упрямо повисла сбоку и нервно заиграла пальцами.

Правая еще некоторое время оставалась на спине, пустая и задумчивая. Потом вздрогнула, шевельнула большим пальцем и тоже повисла сбоку, покачиваясь в такт шагам.

Я смотрю, как они ссорятся, и не верю в их ссору. Их существование напоминает симбиоз животных или растений, *рука руку моет*... Правду сказала Правая: одна похожа на другую; обе они все-таки руки.

Навстречу идут дети. Мальчик и девочка. Они держатся за руки и щебечут. Но подойдя ближе, умолкают, как птицы при приближении человека, и разнимают руки. Расходятся. Девочка проходит мимо Правой, тихонько, словно в чем-то провинилась. Правая снисходительно гладит белокурую головку. Девочка бросает благодарный взгляд.

Мальчик смело шагает мимо Левой. И даже дерзко смотрит на нее, как на некое препятствие. Левая неловко щелкает его по носу большим и указательным пальцами. Мальчик плюет. Левая инстинктивно поднимается и шутливо взмахивает над головой мальчугана, будто отгоняя мух. Но поднимается Правая и бьет ребенка по лицу. Мальчик плачет.

— За что ты ударила ребенка? — спрашивает Левая.
— За то, что он плюнул!
— Он плюнул в меня, а не в тебя!
— В тебя или в меня, безразлично. Я не позволю в нас плевать!
— Но это я виновата, я сама его щелкнула по носу!
— А он сразу плеваться?
— Наверно, это его обидело. Я была неловка...
— Могу себе представить... Но тем не менее он не смел плеваться. Это неприлично!
— А бить по носу прилично?
— Ты его не била, а только щелкнула, это не одно и то же. Да и нос у него не отвалился.
— А что у меня отвалилось, когда он в меня плюнул?
— Нет большего оскорбления, чем быть оплеванным!
— Оскорбление чести?
— Да, чести! — отвечает Правая, теряя терпение.

Между тем мальчик плакал, оскорбленный звучной пощечиной.

— Па-па-а-а... Ма-ма-а-а...

Из его ноздрей показались две блестящие струйки и покатились к подбородку, где вместе с двумя ручейками слез образовали целое озеро.

— Видали, как разорался! — сказала Правая, словно удивляясь, отчего бы это. И обратилась к Левой:— Дай я тебя вытру.
— Не нужно. Я сама вытерлась.
— О штаны?
— Нет, о пиджак! Но смотри-ка, вон его Отец!

Отец выбежал из дому в рубашке с засученными рукавами. Видны были его слабые, бледные, чиновничьи руки с раздувшимися голубоватыми венами.

— За что вы ударили моего ребенка? — сдержанно спросил Отец, как спрашивает следователь, заранее думающий о возмездии.
— За то, что он невежа и наглец! — вызывающе ответила Правая.

— Что же он сделал? — переспросил Отец-следователь, уже вдвойне оскорбленный.

— Как что? Он плюнул в меня! — обозлилась Правая, словно и сама уверовала в то, что он плюнул в нее.

— Не в тебя, а в меня,— сказала Левая, упиваясь своей беспристрастностью.

— Безразлично, важно, что он плюнул! — авторитетно, как глава семьи, повысила голос Правая.

— Просто так взял и плюнул? — спросил Отец, понимая, что придется драться.

— Нет, папа! Она меня первая ударила по носу...— плача говорил мальчик.

— Я в шутку легонько щелкнула его по носу,— сказал Правая,— а он сразу плеваться!

— И правильно сделал! Пусть плюет! — яростно заорал Отец, будто вся злоба сразу вырвалась из него.— Я тоже плюю! — И... действительно плюнул. И крикнул:— Убийца!

Правая размахнулась изо всей силы. Но Отец отбил удар. Он сам размахнулся и довольно крепко хватил Правую. Та вскрикнула.

Тогда двинулась Левая. Она молниеносно взлетела и схватила Отца за рубашку на груди. Иными словами, помогла Правой: бей! Правая, оценив положение, стиснула кулак и принялась бить его по лицу.

У Отца потекла кровь из носу. Кровь капала на Левую. И Правая, продолжая наносить удары по окровавленной маске, вся испачкалась в крови.

Видя, как на землю стекает отцовская кровь, девочка испуганно вскрикнула и бросилась ладошками ловить капли крови. А мальчик подбежал, прыгнул и крепко вонзился зубами в запястье Левой.

Левая взвыла от боли и выпустила рубаху. Отец воспользовался этим и пустился наутек, побежденный. Ноги его подгибались от стыда перед собственными детьми.

Мальчик выпустил Левую, и она в знак благодарности смазала его по затылку. Он гордо принял удар.

В этот момент Ноги, как послушные кони, кинулись вдогонку за Отцом. Мальчик мгновенно бросился под них — но не для того, чтобы вымолить прощение Отцу, а для того, чтобы кони испугались и споткнулись об него.

И в самом деле, Левая и Правая неожиданно оказались на земле, в пыли.

— Ой! — завопила Правая. От удара Отца у нее болел палец.

Две окровавленные руки на асфальте. Они лежали на мостовой, опозоренные, одна возле другой, бессильные, как выброшенные перчатки.

— Проклятый мальчишка! — подымаясь, прошипела Левая сквозь пальцы.

— Разумеется, если ты не могла дать ему так, чтоб он кровью умылся!

— Да я же дала!

— Конечно... по-дилетантски! Помоги мне встать. Кажется, он сломал мне палец.

— Болит?

— Ужасно!

Левая вела себя по-сестрински нежно...

Они поднялись. На тротуаре остались следы крови. Но Руки не оборачивались; они гладили друг друга и дрожали от жажды мести.

И Лицо плюнуло в них, чтобы смыть с них грязь и кровь.

СТАРУХА ЛУКРЕ НЕ ЗНАЛА, ЧТО ЕЙ ДЕЛАТЬ С ДЕНЬГАМИ

Такое впечатление создается, что всем уже все простилось и что о войне позабыли. Словно бы кто-то, самый израненный и самый великодушный, приказал: «Я простил, позабудьте и вы!» Словно победитель иначе не может. И словно так легче жить.

Но это лишь первое впечатление. Старуха Лукре снова встречает на берегу иностранных гостей, повторяя одно и то же: «Комната, комната, циммер, комната!» А она вовсе не победительница и не иностранка, она — сухонькая старушка с толстыми веригами святого францисканского ордена под платьем. И праведница. Маленькая старушонка, которую никто никогда не спрашивал, забыла ли она, что немцы единственного ее сына вздернули на мачту, содрав с него кожу, и возили по всему заливу. И если бы старуха Лукре вздумала кому-то прощать, она должна была бы прощать вот этим, здешним, кто завлек ее парня на свою сторону и теперь всякий день попадался ей на глаза. А немцев-то послала держава, и была война, и, когда война закончилась, они ушли восвояси, потому что бог их наказал, а старуха Лукре прокляла.

Как же старухе Лукре не встречать и не принимать гостей, если она, бедняга, одна и есть у нее комната, на которой можно заработать на жизнь. На берегу все уже сдают комнаты немцам, даже самые злопамятные. И тот косоглазый старик, что еще до войны тайком из-за притворенной ставни окропил крестный ход водичкой из ночного горшка. И Эрминия, что плюнула в лицо преосвященному епископу Златаричу. Да, плюнула! Прямо под нос! — так что казалось, будто у него под носом сопли. Руки его были заняты огромным букетом гвоздик, и он даже утереться не мог. И эта самая Эрминия, опоганившая преосвященного и весь мир ядовитой слюной, вместе с другими язычниками теперь громче всех кричит на молу: «Комната, комната, циммер, комната!»

— Комната, комната, циммер, комната! — выкрикнула погромче и старуха Лукре.

Господи боже мой, как снова красиво расцвечены пароходы! И снова морские прогулки. И снова люди предлагают комнаты и продают мороженое!

— Циммер? — обратилась к старухе Лукре рыжая дама.

— Да, циммер, да, да, есть айн циммер!

— Йа?

— Йа, йа, цвай персона. Чисто, ганц * чисто!

— Фра-а-а-нц! Франц! — закричала рыжая.

Старуха Лукре заполучила солидных гостей. Господин кумекает по-нашему. И она повела их в свою «ганц-комнату» на Тесной улице.

Она отперла дверь и вошла первая. Повернулась, чтоб пропустить гостей, и обмерла: у входа стоял Халлер! Стоял и хмурился. Старуха Лукре онемела и съежилась в темноте. Рыжая вначале подталкивала мужа, потом сама протиснулась и вошла. За ней проковыляла по деревянным ступенькам старуха Лукре. Она показала рыжей гостиную и проворно вернулась, чтоб снять со стены над комодом фотографию сына. Дрожащими руками разорила дорогой алтарь. В страхе. Быстро, быстро положила портрет на комод.

---

* Ganz — очень, совсем *(нем.)*.

— Фра-а-анц! Франц! — весело звала мужа рыжая. Она решила, что ему не понравился невзрачный вход, а комната оказалась вполне подходящей.

Господин, что кумекал по-нашему, спокойно поднимался по скрипучей лестнице. Старуха Лукре униженно засуетилась, крутясь возле старинной черешневой качалки, показывая, куда пройти.

— Вот сюда, устраивайтесь.

Лицо Франца Халлера разгладилось. Он поставил чемоданы на верхнюю ступеньку, сунул руки в карманы, широко расставил ноги и задумался. Из комнаты доносился грохот большого майоликового умывальника. Рыжая громко икнула и захохотала.

Франц пристально смотрел куда-то в стену, обходя взглядом светлый четырехугольник над комодом, и, выпятив губы, молчал. Он только собрался вытереть пот со лба, как появилась старуха Лукре.

— Я бы вам чемоданы...

— Нет. Йа. Спасибо,— сказал Франц Халлер, не шелохнувшись.

Старуха натянуто улыбалась предупредительной и виноватой улыбкой. Узенькой спиной она загородила то место на комоде, перед которым только что возилась так торопливо, и заговорила про жару, про солнце и про тех, кто может купаться. Но гость стоял неподвижно, глядя прямо на нее, и по неотрывному его взгляду можно было понять, что он ее не слушает. Губы его едва заметно складывались в какую-то неясную давнюю ухмылку.

Старуха в полном смятении молчала. Опершись локтем о комод, смущенная, как девушка, тонкими восковыми пальцами ковыряла выщербленный угол.

— Ву... ко... тич? — произнес Халлер.

Она вздрогнула и быстро спрятала руки в складках юбки.

— Верно... мы... я — Вукотич. По покойному мужу...

— Сандро! — заключил Халлер, больше не сомневаясь в своей памяти.

— Да, это был наш сын, верно. Я, простите... так случилось...

Халлер поднял чемодан с таким видом, будто внутри был свинец, и велел рыжей отворить ему комнату.

Могла ли старуха Лукре знать? Могла ли знать, что не покарал их господь, что те, кто сдирал с людей кожу, снова появятся здесь? Старуха Лукре не могла этого знать. Не могла она знать, что убийца, живой и невредимый, не боясь мести, придет дразнить и пугать мать. До сих пор она мстила, проклиная, думала, что Халлер не посмеет приехать сюда гостем. Вероятно, старуха Лукре думала правильно. Но она ошиблась.

Поэтому вечером она, крадучись, вышла из собственного дома. Она решила бросить гостей — будь что будет! А перед тем как выскользнуть на улицу, увидела, как тот, с кем она не могла оставаться под крышей своего дома, берет с комода фотографию — фотографию, которую она в замешательстве там оставила. По фотографии видно было, что Сандро мертв. Она была мутной и пятнистой, темной и холодной, подернутой дымкой тумана, которая появляется на увеличенных изображениях всех умерших. Халлер кивнул старухе Лукре:

— Большой, большой, большой коммунист!.. Госпожа Вукотич всегда плакать? Да?

Но она уже стояла на ступеньках, накинув черную шаль, хотя вечер обещал быть душным. Это означало, что она уходит. Она молчала, ибо отказывала в гостеприимстве.

К соседке она прибежала запыхавшись, в слезах:

— Сестрица, черта я взяла к себе в дом! Глазам бы моим его не видеть, спрячь меня, сестрица!

Но как? Как могло случиться, что он приехал? Да как же это может быть? Старуха Лукре убежала из собственного дома, откуда никогда еще не убегала. Как могло случиться, что он приехал, а она должна убегать? Он и его жена, как черти в аду, покраснели от ее проклятий! Старуха Лукре не сомневалась, что это ее месть сделала их такими. Как была бы она счастлива, если бы бог сам мстил и мир не нуждался в проклятиях! Да, это настоящие черти! Старуха Лукре могла бы удовлетвориться тем, что они превратились в чертей, но ей было приятно и то, что гости не найдут воды в умывальнике, что им придется самим выносить горшок и самим стелить постель. Вот так, теперь они ничего не могут! Ни приказать, ни позвать, ни попросить, ни надоедать... а она вот здесь, рядышком, у соседки! Можно так сделать?! Черт побери, можно! Господи помилуй, можно, можно! С чертями и можно, и должно! И кто бы подумал такое, когда у тебя только и есть что комната, на которой зарабатываешь на жизнь!

Соседка взяла четки. Трижды вместе с нашей Лукре помолимся. Три молитвы прочтем. Во имя радости, во имя печали, во имя славы. Ибо не бывает такого и быть не может. Не может быть, чтобы Франц Халлер взял да и приехал на Оток! И что именно сейчас он здесь! Старуха Лукре чуть не обезумела от горя, да и стара уж она, бедняга! И надо же, чтобы в дом к ней приехал именно он! Нет, такого воистину быть не может!

Не полегчало старухе Лукре от сокрушенной молитвы, а соседка все старалась отвратить ее от безумия: «Обе мы старые, и обеих нас небо карает. Творить надо, пречистая дева, дела милосердные, а не мечтать о мщении, а то черти привидятся... во веки веков...»

Завернулась старуха Лукре в шаль и убежала. А там, на Тесной улице, в доме старухи Лукре в самом деле никого не оказалось. И только, когда она пошла просить прощения у своего Сандро, увидела на комоде возле его перевернутой фотографии крупную ассигнацию. Ведь иностранцы сюда приезжают щедрые. Великодушные, как победители.

Но впервые в жизни не знала старуха Лукре, что ей делать с деньгами.

АНТОНИЕ ИСАКОВИЧ

ЧЕЛОВЕК И ДЕРЕВО

На толстом бревне — рыбий скелет, одни глаза остались в пустом черепе. Тучи лесных мошек щупают кость, перебирают крохи.

Из лесу — запах гнилья и низких трав.

За моей спиной шлепал Дунай, скользил по илу и ивовым корневищам; задыхалась водища, насаживая рыхлое свое тело на берег.

Я сидел между водой и лесом, один на куче песка, на зернистом просторе. Многочисленные и разные следы в желтых дюнах словно разбитая яичная скорлупа — поди угадай след, найди хозяина...

Река будто убитый мамонт: развалившееся серое туловище, толстенные ноги, мягкий хобот.

Я сжимал пальцами глаза, тер веки и снова смотрел на потухающий костер, на угли, из которых вырастал пепел; жар выткал серую кожицу, чтоб сохранить уменьшившийся огонь, исчезавшее солнышко. Погруженный в исчезновение, я не заметил, что кто-то стоит надо мной.

Лесник с ружьем в твидовой куртке просто спросил:

— Мечтаешь?

— Нет, думаю помаленьку. Умирает огонь.

— А ты принеси колоду. Но сначала скажи, кто ты такой?

— Рыбу тут ловил.

— Вижу,— он показал в улыбке крепкие зубы. Оба мы смотрели на толстое бревно у костра, на котором лежал рыбий скелет.— Уклейка, килограмма на два. На вертеле жарили. Разрешение есть?

— Да, вернее, есть у товарища,— и я указал на деревянный домик.

— Ладно.

— Спит он, не стоит будить.

Он сделал жест, словно соглашаясь, и присел на бревно. Отложил ружье и стал не спеша от уголька зажигать сигарету.

Шептал Дунай, из леса волнами находила влага. И только теперь я заметил, что бревно у костра внутри пустое.

— Гляди, человек поместиться может.

Лесник быстро нагнулся, всмотрелся, на его левой щеке заплясал желвак, и там, где он появлялся, морщилась кожа. Лицо человека уменьшилось, весь он словно оказался в каких-то темных полосах. Я с трудом различал, где у него глаза, а где рот; и руки и ноги его исчезли, напоминая узкое веретено, он сгибался над пламенем и над бревном. Потом выпрямился и сказал:

— Мы выше Тисы. Река вверх не уносит. Это не то дерево.

— Не понимаю.

— Ничего, не важно. Мало ли бывает гнилых деревьев?

Сложив руки, он поднял голову над костром, успокаиваясь. Лицо его разглаживалось, он зажег новую сигарету, глядя прямо перед собой.

Дунай шелестел — черные поляны в движении. Из леса доносился стук птичьего клюва по дереву. Лесник отсутствующе, из своих далей, произнес:

— Да, человек может поместиться. Почему ты это сказал?

— Так, случайно. Вычищено дерево, ровно ящик.

Он беспокойно повернул голову к огню, потом к Дунаю. Цыганские его губы кусали сигарету, поглощали все, каждую каплю желтого сока. Из ноздрей на губы и подбородок валил дым.

— Да, ровно ящик,— и снова смолк. Он вытягивал голову из тела, странно корчился, опираясь на трухлявое дерево. Словно хотел вырваться куда-то вверх, к небу. Потом вытер лоб и опять сел на бревно.— Видишь, мы незнакомы. Но что значит познакомиться! Я увидел, ты пень тащишь и к огню садишься. Темно, люди ближе друг к другу...

Я был в дереве, в ящике. Ты хорошо сказал: ящик. Ни влево податься, ни вправо. И бессилие, самое страшное, детское.

Война оканчивалась, а я был почти один во всей Бачке *. Сейчас я рассказываю, разговариваю с тобой; значит, в дереве и не страшно было. Прошлое всегда таково, если только успеешь его запомнить.

Ты знаешь равнину? Подлая она, то и дело меняется, хоть и ровная, как ладонь. Кукуруза шумит, а ее срубят. Клевер и травы до пояса, и вдруг нету их. С ходу ты на стрельбище оказываешься.

Конечно, на равнине полно разных дыр. Известковые ямы, брошенные печи, в которых кирпич жгли, и пересохшие колодцы. Где я только не прятался! Закапывался в пыль, залезал в кучи веток и репы. Всегда что-нибудь подвернется, хоть равнина и лысая, будто бритвой побрили.

И вот я и был то кучей навоза, то навильником сена, а то жабой, подвешенной в пересохшем колодце. Повсюду я прятался. Знаешь, война для меня так и прошла в бегах.

---

* Один из районов Воеводины.

На равнине, не спрашивай, как это вышло, остался я один. Один-одинешенек — главный и руководящий. Боец и командир, подпольщик и комитет. Что захочешь. Но одно я знал твердо — о своем присутствии я должен напоминать. О том, что я здесь постоянно. И я это делал: сигналами, а иногда стрельбой.

Ночью лежу, как поросенок, в клевере. Все мошки-козявки успокоились, земля еще теплая, свежестью тянет от стеблей. Охлаждаюсь, как арбуз, слушаю пушки из Румынии. Русские... вот я больше и не один. Раскинул ноги, грызу клевер, силен, как бог. И представил я себе картинку: в городе хортистский капитан в белых штанах сидит на пороге; выпил пиво и слушает орудия. И решил я вдруг что-нибудь предпринять. Особенное.

На другой день в степи возле колодезного журавля в сумерках украл я вороного. Спрятался с ним в камыш, под берегом Тисы. Дивный конь, пугливый, храпит, вертит шеей, как дурная коза. Всю ночь я пытался угадать его имя.

Утром вскочил на него, на голого, и приехал к жандармскому посту. Привез с собой камень, хлопнул по нему двумя гранатами и швырнул их в окно. Хотел было очередь пустить, да не успел: автомат под пиджаком был. И рванул на коне по главной улице.

Паника страшная. Чего только не слышно! Но пришли в себя они быстро. Кинулись в погоню. Я сворачиваю в боковые улицы, по дворам, через низкие заборы и сады. Прыгаю через колонки, скамейки, лезу коню аж на шею. Откровенно говоря, сидел я на этой шее и думал: что я делаю, ведь войне конец; и без моих двух гранат все наступает.

Испугался я неописуемо, противно. Словно дряни наглотался, такой ад и позор к горлу подступил. Во рту будто скисшее молоко, сыр протухший, распустил сопли по гриве. Ожидание — это самое худшее: вот, вот сейчас — а никак не выходит. Хоть бы свинец укусил в подходящее место.

Тряс меня конский галоп, и, ровно клещ, ногами и ногтями впился я в вороного.

Знаешь, конская кровь сильная; смешанная с потом, желтой пеной она так ударяет в голову, что сознание теряешь. Словно оседлал я большое сердце, трепещет конь, кожа пульсирует.

Живое существо — полный мех; проткнешь его, и все вытечет. Надувался вороной, храпел и выдыхался. Почувствовал я под собой большую, вялую смерть. Недолго придется ему скакать, но для меня эта малость означала все.

Мчались мы по желтым полям, и я, как сумасшедший, думал: ну превратись в бабочку, в сухой одуванчик, взлети! Перестань существовать!

Зарыться в пыль или затеряться на реповом поле. Куда там! Должно быть, мои гранаты какому-то главарю башку оторвали — злобно и упрямо гнали меня. Хотели поймать, чтоб вздернуть перед управой. Знаю я эти железные столбы с двумя дугами по сторонам — увидеть мои судороги хотят; у повешенного язык вырастает.

Вижу, гонят меня к Тисе и к каналу. Попался я в вилку, меж двумя водами, а позади пехотная цепь натягивается, как резиновая; готова рогатка, и я камешек в ней.

Кто меня сюда загнал: вороной, они или мое безголовое бегство? Плавать я не умею, а водные дороги все ближе.

Бегу, губы пересохли, и воздух меня раздирает — лопается все внутри от жара; словно песку внутрь насыпали, ноздри и рот крохотные, шеей дышать хочется. Судороги в желудке мучают, легкие — с кулачок, значит, околевать. Весь в поту, умираю от жажды.

Выбрался сквозь камыш к самому берегу канала. Встал на четвереньки, пью зеленую воду. Подниму голову и опять по шею опускаю.

Вокруг сыро, камыш запах пустил. Дыхание задерживаю, подойти могут, а мне с места не сдвинуться.

И опять думаю: нет во мне трех метров, чтоб канал перейти. Утонуть или подорваться на гранате? Отяжелев от воды, побрел назад сквозь камыш и вижу вдруг какое-то дерево, полез на него, чтоб получше рассмотреть их. И это было решающим.

Вижу: цепь натянулась от Тисы до канала. Большой треугольник, уменьшают они его, осматривают каждую выпуклость на равнине: от бурьяна до горсти земли. Палят в каждый куст.

Солнце уже не на самом верху, но топчет равнину — пыль выбивает. Вороной вытянулся и лежит в поле грудой выброшенной породы. Надо бы мне в лужу, в камыш, но не такой уж я маленький, чтоб забраться под корень. Вот он я, перед своим концом. Липкий, холодный пот выступил. Щиплю себя — нет, пока не труп.

Люди — как чешуйки, вертятся по земле, гудят, возятся на ней, а она терпеливо ждет, страшное это животное: в конце концов все пожирает. Вот так я и примиряюсь, как старик перед смертью. Исчезли причины моего бытия, не в силах я найти их. Убеждаю самого себя: прошло мое время.

И совсем случайно взглянул на дерево рядом: пустое оно, черви и дождь сделали свое дело. Вокруг разрослась молодая крона, да остались еще две толстые ветки, ровно столько, чтоб всех обмануть.

И я — раз! — поднялся и, весь как есть, тощий, плечей у меня никогда не было, ровно доска, вошел внутрь; скрученный и сморщенный, проник сквозь древесную паутину. Снизу полез сухой смрад гнилья, горло и нос наполнил. Вот таким-то образом оказался я в деревянном ящике — только лоб да глаза выглядывают. Натянул на голову сухую листву и закрыл темя ивы.

Окаменел, исчез, а здесь я, вот он, перед ними; загадочная картинка, пятнышко на шкафу. Хочется, чтоб поскорей пришли они, чтоб услышать их, почувствовать и помучить всласть.

Наконец подошли, обходят деревья, камыш шуршит у канала. Кашляют и сопят, запах пота человеческого долетел до моей дыры. Хотел я увидеть их вблизи, вот так: нос к носу.

Потаенная близость возбуждает. Берегся я, чтоб не закашлять, хотя досыта наелся в своем тайнике густой вони трухлявого дерева; душила она меня, как рассыпанный мешок ботвы, да только близость их — то, что отделяло от них лишь несколько сантиметров древесной массы,— смиряла, и, словно куколка шелковичного червя или мумия, обмотанная деревом, оставался я нем.

Привык уже к звукам, стал различать слова и ругань. Кто-то объявил, что нашел след, и снова зашуршал камыш. Они стояли там, где я пил воду; били очередями, я не знал куда: по воде или по берегу. Хлопали ладонями, давили оводов на мокрых шеях. Потягивались, я слышал надсадные зевки; утомила их и расслабила беготня и зной; кто-то мочился на мою иву.

Отяжелел у меня мочевой пузырь; твердо в животе, словно дыню проглотил; расстегнул пуговицу и, вытянутый, наполняю иву.

Вдруг слышу шум возле Тисы. Понял, увидали: плывет что-то посередине реки — может, ствол дерева, может, падаль, а они подумали, будто я в быстрине, и палят.

А я — монетка в два динара, что провалилась через решетку. Снова подумал о червях, что на меня работали, изрыли тело ивы; о ветре и сырости, что выели ее сердцевину,— и вот он я, здесь.

Преследователи собрались под деревом, хотят уходить, думают, убили. А меня смех одолевает, глухой и болезненный. Рот разинул, кости вот-вот лопнут, вот-вот челюсть вывихну. Страхом себя успокоил.

Солнце барски уходило вдоль Тисы, но было еще тепло, согревали ветки. И хотел я уж было выбраться, как вдруг провалился. От тяжести и моей собственной влаги размякла гниль. Провалился я глубоко вниз — воробышек в дымовую трубу.

Вначале не видишь опасности. Скольжу, проваливаюсь, гниль душит, аж под язык попала; остановился, вывернул голову — надо мной крышка неба и звезда.

Начал вылезать: коленками, локтями, позвоночником отталкиваюсь — ящерицей лазейку выискиваю.

Устал, спину ломит, однако двигаюсь: на небе теперь две звезды.

Дрожь охватила, бьет. Чуть оплошал и снова вниз грохнул.

В этом падении дерево меня разоружило — нигде нет автомата.

Стиснут стальным прессом — первое чувство.

Кто-то спину мне ободрал — предательски, с тылу.

Нет, мертв я: остыл, в гробу; куски мяса отваливаются, гнию заживо — один мозг остался, белый и горячий.

И голова все собрала, нашла каждую частицу. И снова я осознал, что сижу в дереве, пленником ивы. И снова одна звезда сверкает прямо в темя.

Лицо болит, щеки и нос ободраны: куда только не вонзились деревянные лапы. Избитый, превратился я в сплошной синяк. Мешок мяса с костями внутри старой ивы — вот он я целиком.

Начал снова. Все повторить снова — вроде несложное дело, но поверь, в этом и есть сила людская.

Время в дупле, собственно, и не существует. Наши часы: день и ночь, ночь и день. Крутимся, мир... что такое мир? У каждого своя ось и свое вращение, и я сейчас — пустое дерево.

Над головой мрачная крышка — знаю, что наступила ночь. Вижу звезду, пот щиплет содранную кожу, и снова ползу.

Поспешу, хлопнусь, нет в крышке звезды. Зубами мелю пыль, все ноет; столбом кипятка ошпарили — повсюду волдыри, сплошной шрам. Ободранный и лупленый козел, посадили меня на кол, пот меня засолил, погубит меня дерево, и стану я его добычей. Разойдусь по жилкам и листикам, из черепа ветка вырастет.

Куда? Как? Ничего не могу перегрызть. Мерзко, когда сражаешься с мертвым, неодушевленным; тогда нет иллюзий. Обязательно возвратит тебя без усилий в прошлое; дерево я не могу утомить или напугать.

Давно уж как человек не могу руки протянуть, шага сделать; нет для меня левой и правой стороны. Обруч сомкнулся.

Снова задрожал, холод в душе. Руки и ноги прижаты, унизительно вытянутое положение.

Вся тайна в этом: не всегда можешь понять, где солнце рождается. Избавься от обмана! Человек — камень, земля и дерево; тигра носим в себе, но ведь мы хорошие, как кони; упрямые, как коровы, из любой земли поднимемся; любимся по-голубиному, в одиночку, и как божьи коровки, во множестве. И дуб, и камыш в нас растут. И под водой мы друг друга понимаем; заставляем звучать любой инструмент в этом мире; что это, наша рука, какая сила в ней таится? О наши хребты железо сгибают. Попробовали мы всякого зелья и зверя; в нас — и леса, и моря. Все в коже и костях. Знаем, что рождаемся и умираем. Разных смертей мы испробовали, звери не умеют самоубийством кончать. Ну и раз уж я все это есть, могу, значит, и камнем стать — ползи!

И я шевелюсь, потихоньку вытягиваюсь. Воняю трухой древесной; сухая скорлупа гнилья нёбо покрыла, ноздри полны: дышу ею и глотаю. Боюсь малейшей неосторожности — на звезду и не гляну. Раскорячился, как рак, стоножкой стал, болит и ухо, и пах. Кости хрустят, но

продвигаюсь вперед, хочу вырваться из деревянного складня. Свиваюсь в веревку, приклеился к дереву, иногда затылком тело держу.

В конце концов на заре вылез. Ободранный, почти нагишом. Полежал немного под деревом, даже плакать не мог; спрашиваю себя, что такое гнилое дерево...

Он кончил свой рассказ и глядел в сторону Дуная. Неподвижно, слившись с корой, сидел на стволе. По реке полз пароход, тянул баржи — черное убитое чудище. Глядели мы на живое железо на воде, слушали лязг неповоротливой махины.

Костер догорал. Расколотый пламенем, пень освещал лицо лесника. Теперь я мог как следует его разглядеть: он был бледен, словно вытащенный из воды утопленник, но спокоен; казалось, будто покончил со всеми делами. И вдруг он буднично произнес:

— Ну а теперь давай сомов ловить.

Мы отошли шагов на триста от костра и забросили блесну в омут. Ивы поплевывали на нас, из леса тянулась паутина и щекотала щеки и шею. Он сжимал губами сигарету, не выпуская ее до последней затяжки. Наконец бросил окурок в реку, перестал наматывать леску и сказал:

— Знаешь, это еще не все с пустым деревом. В сорок шестом на Черном Верхе рубили мы дрова для Белграда. Холод был жуткий, весь лес скрутило. И вот повалили мы пустую буковую колоду. А из нее выпал человеческий скелет. Понимаешь, как из мешка,— целый скелет и немного тряпок; и автомат, вроде того, что я оставил в иве.

Мой ли это череп? Смотрел я в черные ямы, где глаза были. Врос в землю, держусь ступнями, боюсь — упаду. А ребята возле меня гадают, что за человек — из революции или с той стороны. Я им сказал, что мы хорошо знакомы — я и этот скелет. А они вокруг растерянно замолчали. Но послушались: закопали мы останки человека в корнях бука. Автомат я взял с собой, и сейчас он висит на стене. Ну, скажи мне, что такое пустое дерево?

Он повертел головой и снова принялся забрасывать спиннинг, по воде разносился плеск желтой блесны. Напряглись, в каждом всплеске надежда — ждешь тупого удара рыбы. Раз сто повторили мы этот взмах, не произнеся больше ни единого слова.

Заря пришла из лесу, Дунай оставался темным. Запах глубин исходил от него.

— Хватит. Нету,— сердито произнес он и протянул мне удилище.

— В другой раз будет,— ответил я миролюбиво.

Мы попрощались, он энергично направился к лесу. Я смотрел ему вслед, он повернулся и крикнул:

— Не всегда можно найти пустое дерево.

Я махнул рукой в знак того, что согласен. Он исчез в зарослях.

ЧЕДО ВУКОВИЧ

ПРЕДОСТЕРЕЖЕНИЕ

маленького городка чертовски большие глаза.

А если парень, вроде Насто, подрастет так, что хохлом начинает задевать ветки лип, то ему не могут не мешать взгляды, сторожащие каждый девичий шаг.

Он увидел ее на грузовике — вместе с другими девушками с их фабрики она пела, запрокинув назад голову в красной косынке, вся покры-

тая пылью. Вместе с ними она пришла из деревни, чтоб сменить веретено и серп на чудесные, волшебные приборы. Девушки в голубых блузках, ярких косынках, будто букет маков, каждое утро проносились на грузовике мимо сонных окон.

Насто показалось, что она с любопытством взглянула на него. Но ведь и скромному парню надо однажды сделать решительный шаг.

В маленьком городке часто встречаешь друг друга. А имя можно узнать у других — Мирна ее зовут, но все называют Гарой, так у них в деревне подманивают чернорунных овец. Резиновые опанки она вскоре сбросила и неловко заковыляла на каблуках. Косынку носила только на работе, а длинные косы отрезала, завернула в платок и уложила на дно потемневшего сундучка. Ей дали в руки какие-то толстенные книги и тетради. И когда он видел ее в каштановой аллее, ему чудилось, будто книга куда-то тянет, зовет ее, а она, бедная, вцепилась в твердый переплет и ступает боязливо и отсутствующе, как лунатик.

«Ты ведь ловкий — помоги Гаре выбраться из омута, синеющего за каждой страницей книги»,— сказал он себе. Девушка не возражала.

Но ведь для этого нужно избавиться от любопытных взглядов маленького городка. И вот он уже лежит у них под ногами, на окруженной скалами равнине.

Они идут по узенькой, выщербленной в камне тропинке, где приходится внимательно следить за каждым шагом, каждым движением. Он пропустил девушку вперед и теперь тайком от самого себя смотрит, с каким трудом она движется, как каждый шаг ее сгибает и распрямляет и она кажется еще более высокой и стройной. И слова у них куда-то исчезли, рассыпались по острым трещинам, где угнездились поседевшие стебли травы. Напрасно он пытается найти что-нибудь возвышенное и важное, о чем стоило бы сказать. Она спешит вперед, словно ей и дела нет до него и его дум. Конечно, надо было бы как-то напомнить о своем присутствии — прибауткой, что ли, или озорным резким словечком, поражающим любого. Но ничего не приходит на ум.

Сперва он разозлился на самого себя: «Отчего у тебя голова отупела именно сейчас, когда из нее должны были бы искры вылетать?» Может, это из-за дота, тяжко придавившего вершину холма? Проклятый дот! Всегда он возникает перед ним глашатаем минувших ужасов, вызывая смутное тревожное предчувствие. Потом ему показалось, что причина его растерянности — окружающее безмолвие: безжизненно торчат острые камни, зияют обглоданные дождем и ветром скалы, изредка мелькнет блеклая травинка. И взгляды городка словно обращены сюда и следят за ним, тянется шепот от окна к окну. Неподалеку слышатся детские голоса — наверняка в одной из лощин, скрытых от глаз и вдруг раскрывающихся перед тобой, ребята стреляют из рогаток.

Вверху, на обрыве, возвышается дот. В хаосе изломанных линий и плоскостей — это единственное создание рук человеческих, безобразное, грубо округленное по бокам, с ровной обрезанной крышей, с узкими щелями для пулеметных стволов; крепость из бетона и камня, небольшая, но громоздкая и неуклюжая, ненужная здесь, в неповторимой игре тонких каменных изваяний.

Тропа вела прямо к нему. И поскольку не было иного пути...

Насто обливается холодным потом, судорога сводит челюсти, поднятая нога замирает... Рассказывали, что его отец сделал последний шаг перед каким-то дотом. Перед этим ли, другим ли — все равно. Внутри находились немцы в касках (и эти немецкие каски тоже были стальными круглыми дотами, таившими в себе ненависть и свирепый норов убийц). Отец, говорят, был высокий, не мог, да и не умел ящерицей сливаться с камнем и отползать к укрытию; вытянувшись во весь свой рост, ссутулив плечи и пригнув голову, молча мчался он к

амбразурам до тех пор, пока... Здесь его подкосило, упал он на каменистый откос, и пулеметы продолжали грохотать...

Ничего не замечала Гара, и он поспешил за ней.

Дот стоял безмолвный, разбитый с южной стороны. Опустели его узкие глазницы, из провалов кланялась молодая ветка.

Осень.

Вчера Насто почудилось, будто вместо низеньких домиков по обе стороны улицы видит он ряды радиоприемников, хрип которых возвещает о том, что землю снова потрясла бог весть какая и бог весть чья бомба и что на груди швабов снова появилась броневая одежда.

Осень.

Парни-новобранцы хрипло пели сегодня на заре, стоя возле своих деревянных сундучков.

Осень.

Тропа тянется в гору и вливается прямо в смятый бетонный шлем.

Впору бы остановиться, свернуть, возвратиться назад. Но девичий стройный стан манит, легкие мускулистые ноги влекут вперед.

И вдруг словно помощь понадобилась ей, она, не оглядываясь, протянула ему руку. Знала, что он примет ее. А закрытая книга зажата под мышкой.

— Что с тобой, что молчишь, кудрявый?

— Думаю об отце,— вырвалось у него.— Я никогда не видел его.

Она замерла на месте.

— Он погиб вот так, в бою.— Не хотелось говорить о доте.— А у тебя, Гара, есть отец?

— Словно никогда и не бывало.

— Не шути.

— Он в конце войны пострадал. Мать рассказывала, взяли его швабы через два месяца после свадьбы, увели в тюрьму и избили. Так он и чахнул потом, чахнул, даже свобода не смогла излечить. Мать больше замуж и не выходила.

— Не надо говорить об этом.

— Давай о нас.— Она облизнула пересохшие губы.

— Или лучше помолчим, а? Может, молчать лучше всего.

— Эх ты, учитель мой, время летит, а мы даже не заглянули в книгу!

Замерли далекие неясные звуки города. Пропали голоса мальчишек, воюющих с птицами.

Двери дота выломаны и унесены, может, давно где-нибудь прикрывают свиной хлев бедняка. Низкий вход наискось пересекает толстую стену, и нужно спуститься на три ступеньки вниз.

«Ты думаешь, я боюсь?! Я первая!» — говорит ее взгляд.

Застоявшийся смрад внутри. Но ноздри даже не ощущают его. Пламя раздувает их, и волна темной крови заливает лицо и глаза. Не видит девушка, что стоит на стреляной гильзе. Две книги — «Естествознание» и «История» — вложены в амбразуру, из которой падают им на руки светлые лучи. Близко друг к другу стоят парень и девушка, и пальцы их переплелись. Посветлей стало бы здесь, если б не ветки смоквы, растущей над разбитой крышей. И чудится им обоим, будто каждый шорох, каждый вздох и каждый удар пульса эхом звенят под приземистым куполом, призывая кровь к бунту. Мгновения продолжается судорожный разговор пальцев, которым нет дела до горя.

«Я первой вошла, а теперь ты будь посмелее, кудрявый!» — словно слышатся ее слова.

«Почему я дрожу? Она не должна знать, что я впервые в жизни хочу поцеловать девушку!» — думает он.

Нога скользнула по заплесневелому солдатскому башмаку. Из какой

далекой страны заброшен ты на эту вершину? Может быть, ступала в тебе нога пулеметчика, который судорожно трясся под хмурым бетонным небом от очередей своего пулемета?

Девушка подавлена своими мыслями. Дыхание их смешалось, головы медленно, едва заметно сближаются, раскрытые губы ждут.

Замерли пальцы. И, разделяя их лица, с дерева свисает ветка. Они одни, они убежали из города, но даже тут их преследует какая-то напасть.

Губы остыли — голая ветка, без единого листика, без единого побега, без единого сучка; изогнувшись, она напряженно тянется книзу.

Страх родился в сердце — на конце ее два маленьких глаза, и словно дарит она юноше и девушке по застывшей золотой пуле. Мутный свет освещает ее узор, меж челюстей свисает раздвоенный язычок.

Головы медленно, едва заметно отдаляются, ноги сами собой движутся к первой ступеньке.

Стремительно вылетели они наружу, объятые ужасом. Из амбразуры он вытащил книги.

И побежали к городу. Будто спасаясь вначале от самой смерти, потом медленнее, размахивая руками, словно играя, разрумянившись. И скоро исчезли в долине с кое-где дымившими кровлями, с тесно прижавшимися друг к другу коробками домов, где стоят кровати и столы, висит белье, звучат автомобильные сирены, где слышится эхо мира.

А бетонная громада росла, вздымаясь к самому небу.

ЭРИХ КОШ

ЛОДКИ

Меня разбудил стук в окно. «Тебя, кажется, ищут!» — шепнула жена. Очевидно, что-то произошло.

Я выбрался в коридор, ощупывая темноту; дети в комнате продолжали спать. Дверь не поддавалась, снаружи ее крепко держало.

Ветер! Мы встретились с ним лицом к лицу, и он ударил меня в грудь. Влажный и тяжелый. Ночь была полна встревоженных возбужденных птиц. Их не было видно, не было слышно, лишь взмахи крыльев наполняли шумом пространство ночи. Кругом стояла темень, и нельзя было различить, где небо, а где земля.

— Кто тут? Кто меня ищет?

— Марко.

— Где ты? Что случилось, Марко?

— Здесь я! — коснулась меня маленькая влажная рука. На ощупь я обнаружил мальчонку, едва доходившего мне до пояса.— Юго! — сказал он.— Юго повернул сегодня ночью.

Южный ветер. Верно, это он был здесь. Повсюду вокруг нас. Он подкрался неожиданно, тайком, пока мы спали, и накрыл нас своей влажной и тяжкой ладонью. Ветер рвал морскую пену и разносил ее по воздуху, словно клочья намокшей бумаги. Мальчик и я стояли перед домом, на террасе, как потерпевшие кораблекрушение на командном мостике, несомом волнами. Уже пахло водорослями, и во рту мы ощущали горький вкус моря.

— Тебя зовут. Хотят вытащить лодки на берег.

— Где они?

— Внизу. Надень что-нибудь.

Мы спускались по узким ступенькам, нагнувшись вперед, навстречу

ветру, и держались за руки, чтобы не чувствовать себя такими одинокими. Ветер надувал мою рубашку, как воздушный шар, и пытался ее снять. Только теперь я различил шум волн.

Песчаной отмели больше не существовало. Ее схватило и поглотило море. Оно подступило, какое-то набухшее и громадное. Оно не пенилось; но равномерно, упрямо устремлялось к берегу и, разбиваясь, ложилось к нашим ногам, как бы пытаясь подхватить нас и утащить за собой. Лодок нигде не было.

— Здесь они, на воде. Мы у них только чалки отпустили. Сейчас как раз лодку доктора вытаскивают — ее выбросило на берег.

Мы шли, придерживаясь каменных оград и стен домов. В самом узком месте нас лизнула волна.

— Осторожней!— сказал мальчик, хватаясь руками за стену, и, ступая между камнями, перебросился на другую ее сторону, где было теперь больше места. Мы шагали по песку перед домами.

— Он нас лечит, когда бывает здесь. Неловкий он в море, третий раз у него лодку разбивает,— говорил мальчик.— И вашу вытащат в первую очередь.

На берегу — толпа тихих, безмолвных людей, которых прежде я не видел и которые собрались сегодня ночью, словно по зову набата. Здесь старики и старухи, женщины и дети, даже кошки и деревенские собаки, о которых я спотыкаюсь; я спешу по песку и различаю во мраке лишь чью-нибудь белую рубаху и мерцающее лицо, когда оно поворачивается ко мне. Со стороны дома, где живет доктор и где оканчивается ряд домов, доносились голоса.

— Хорошо привязал? Не ослабнет?

— Хорошо, хорошо! — отвечал кто-то издали, откуда-то из тьмы.— Ее водой залило. Берегись!

Взлетела, свистнув в воздухе, длинная змея морского каната. Мы приняли ее и стиснули крепко, словно собираясь задушить.

— Натягивай полегоньку! Теперь тяни!

Канат в руках сопротивлялся и защищался, занося нас то влево, то вправо. Я ощущал вокруг себя теплый запах человеческих тел и жар чьего-то плеча рядом с моим.

— Добро! — командовал кто-то.— Теперь далеко. Подкинь колодку, чтоб не перевернуло. Добро! Хватит!

Мгновение был слышен только гул моря.

— Крепчает!

— Еще крепче будет, до рассвета хватит времени.

— Теперь пошли за лодкой белградца! — распоряжался тот же голос.— Забирай колодки и канат!

— У тебя весла в лодке? — спросил меня кто-то.

— Вчера были! Кто знал, что такое начнется.

— Надо полагать, не унесет их. Кольцо на носу есть, чтоб канат подвязать? Возьмите еще пару весел, сверху, из дома.

Мальчик опять оказался возле меня, пока мы, согнувшись, словно продолжая и сейчас тянуть канат, шли по песку, уходившему из-под ног.

— Докторская снова в куски! — раздался крик.— Слышишь?

— Слышу. Как вышло-то?

— Он коротко привязал ее, а чалку оборвало, и ее разнесло о берег. Ты ловчей, должно быть, служил на флоте.

Я прикрывал мальчонку своим телом, и ему легче было говорить. Мы шли сгрудившись, молча: ветер не давал дышать. Словно вышли в военный поход — на плечах шесты и весла, на спину взвалили поленья и кругляки, а женщины тащили веревки и горшки с растопленным жиром.

Двое парней уже стаскивали рубахи. Кожа белела во тьме.

— Давай я сам,— попросил я.— Я хорошо плаваю.

— Пусти, они привыкли,— сказал тот, что командовал.— Сперва один, потом другой. Крепче держи канат, когда волна накроет.

Это были высоченные ребята в полотняных трусах, белые, не обожженные солнцем. Только загоревших лиц и потемневших ступней не было видно, и казалось, будто одни их тела без голов парят в воздухе. Мы натянули канат, которым была привязана лодка, и первый пошел. Волна захлестнула его до пояса, оторвала от каната, накрыла и бросила к нашим ногам. Пока он поднимался, по его телу стекала черная вода.

В другой раз он рассчитал лучше и успел войти в воду по шею, прежде чем подступила очередная волна. Она перекатилась через него, он вынырнул и снова исчез. А потом взобрался где-то там на невидимую лодку; казалось, он стоит на волнах, привязывая канат к кольцу.

— Ох, что творится! — вздохнула какая-то женщина.— Не знаю уж, когда и было такое.

— И дед Иво не помнит. Сорвись сейчас лодка с якоря — разобьется на кусочки.

Мы вытянулись длинной цепью вдоль толстого корабельного каната. Справа и слева — женщины и ребята с кругляками и поленьями в руках. В свете карманного фонарика у лодки вдруг выросли узкие крылья морского конька. Парень поднял весла.

— Можно! Поднимай якорь! — крикнул старик, распоряжавшийся всеми.— Греби! Тяни!

Медленно, пядь за пядью, двигались мы вперед, упираясь в канат, а море тянуло нас к себе. Первые бросали свое место и бегом возвращались назад, на другой конец, чтоб подхватить снова. Когда пришла моя очередь, лодка была на гребне волны, взметнувшаяся ввысь, словно вставший на дыбы конь.

— Давай! — крикнули мы, напрягая все силы. Что-то ослабло, мы полетели вперед — шаг, другой, раздался удар, треск.

— Эх! Вдребезги!

— Нет, только кругляк треснул.

— Тяни, тяни, пока волна не догнала. Зальет!

И старик взялся за канат, накрыв мою ладонь и почти расплющив ее своей мозолистой рукой.

— Еще одну, еще один кругляк! — кричал он женщинам, пока мы тянули.— Сто-о-ой! Хорошо!

Мы прерывисто дышали. Словно большая, выброшенная на берег и перевернувшаяся на бок рыба, лежала лодка на отмели — там, где не могли достать волны. Снова наступила тишина, и раз мы остановились, за свое взялось море. Ду-у-у-у! Свет погас, мы оказались во тьме, воздух снова заполнили невидимые черные птицы с огромными крыльями, носившиеся, как безумные, в воздухе и преследовавшие друг друга.

— Давай следующую! — командовал старик, и, пока мы передвигались по песку, возле меня снова оказался мальчик.

— Сейчас за наши берутся, а потом уж за лодки деда Иво!

Все мы промокли, в том числе и те, кто не входил в море. Где-то в песке я потерял сандалии и не заметил этого. Сейчас я был босым, как и остальные, с задранной выше колена штаниной. От волн и южного ветра танцует отмель у нас под ногами и приплясывают крыши домов, словно мачты на корабле, уносимом разбушевавшимся морем. Мы бредем по песку; все смешались на миг — женщины, дети, мужчины, старики и старухи вышли на отмель перед домами. Иногда завоет и зальется собака, которой наступили на лапу, громко выругается мужчина.

— Побыстрей! — слышится голос старика.— Кругляки принесли?

— А ну, женщины! Смазывайте их жиром!

— Тащите веревки! Начали полегоньку!

— На, надень! — сказал я полуголому человеку, дрожавшему возле меня, однако он не взял куртку.

— Не надо, опять промокну.

— Большие они. Трудно будет,— говорю я.

— Ветхие. Старые. Посильней ударит, разнесет на кусочки.

— Одни такие и есть у нас, откуда быть лучшим.

— Плохо, что море помутнело,— произнес человек рядом со мной — мы связаны с ним канатом, который соединяет нас одной пульсирующей аортой.— Видишь, пениться начало. Не знаешь теперь, с какой стороны волна ударит. Лодку нельзя подвести к берегу на кругляки. Подхватит ее сбоку или с борта зальет, перевернет — и крышка.

— Берегись! — крикнул старик женщинам и детям.

— Сейчас опаснее,— сказал мне на ухо сосед.— Отскочит кругляк или лодка зацепит, убьет на месте.

— Тяни, тяни!

Мы схватились за канаты, и я увидел, как человек, сидя верхом на черной морде какого-то огромного кита, мчится к берегу. В следующее мгновение он с треском посадил лодку на песок. Мы отступили; новая волна подхватила лодку и вытолкнула дальше, на отмель.

Все пять рыбацких баркасов вытащили мы до рассвета, а потом сели передохнуть перед рыбацкими домами.

Светало. Над морем, на западе. Казалось, будто день займется оттуда, но когда я оглянулся, то увидел, что бледный свет уже озарил вершины самых зубастых гор. Мрак начал рассеиваться и вокруг нас; ночь отделялась ото дня. Последние черные птицы исчезали на глазах, вылезла из темноты и белая песчаная банка, на которой мы сидели, затем появились бледные лица домов, с закрытыми, словно на глазах уснувшего, еще неразбуженного мира, ставнями. Тогда мы смогли увидеть и самих себя.

Мы сидели полукругом. Все взрослые люди; в рубашках, в полосатых матросских тельняшках, в полотняных синих рыбацких штанах, опершиеся на ладони, локти, на плечи друг друга. Пока рассветало, в воротах скрылись старухи, словно улитки вползли в свои домики. За ними потянулись женщины, чтоб спрятать наготу и разжечь печки в кухнях. Потом не стало дремлющих ребятишек, расползшихся по домам; на полпути замерли сонные деревенские собаки. Лишь парни постарше оставались возле нас, в безмолвной школе мужества, повернувшись лицом к самому старшему, сидевшему на возвышении.

Пять больших рыбацких баркасов лежали на песке, один подле другого, словно пять больших пойманных рыб. Слева у самой стены дома — маленькая, как игрушечная, желтая лодка доктора, а с другой стороны — моя, белая, обе растянувшиеся на песке, как только что спасенные, выхваченные из моря утопленники.

Кто-то зажег спичку в ладони, чтоб не погасил ветер. Соседи подхватили огонек, и разнесся теплый и успокаивающий запах простого табака. Расщепилось над нами облако, растаяло и треснуло на востоке, а в трещину пробилось солнце. Краски стали более интенсивными — синие и желтые. Один из лучей обогрел нас, и от влажной одежды, а затем и с песка, на котором мы сидели, поднялся к небу пар. Всех мгновенно накрыла тонкая мгла, словно под нами закипела почва. Старик, командовавший ночью, опустил большую мозолистую руку на мое колено и не снял ее. Он улыбался. На его взъерошенных мохнатых бровях сверкали капли пота и морской воды.

ПАБЛО НЕРУДА

Скитаясь по Вальпараисо...

Вступление и перевод
с испанского ИННЫ ТЫНЯНОВОЙ

Проза поэта... Означает ли это, что Пабло Неруда, поэт, в какой-то миг своей творческой жизни отказался от поэзии? Нет, это означает лишь, что поэзия его, в своей возрастающей силе, ищет все новых форм выражения. Потому что изобразительные средства, угол художнического зрения, способ лепки образа и путь раскрытия темы, присущие поэзии Неруды, оказались присущими и его прозе. Потому что проза его образуется теми же элементами, что и его поэзия, и организуется ходом поэтической мысли, по самой своей природе отличной от мысли прозаической. О чем бы ни писал Пабло Неруда, будь то коренные сдвиги истории или мгновенные откровения одной человеческой души, поэзия его всегда остается монументальной. Все, что он пишет, всегда в какой-то мере «всеобщая песнь», потому что любая тема приводит его к глубоким раздумьям и широким обобщениям, потому что он всегда видит в малом — великое, в частном — общее, в личном — социальное.

«Скитаясь по Вальпараисо...» Если, прочитав это заглавие, вы подумаете, что в неожиданной форме прозаического очерка Пабло Неруда расскажет вам лишь о своем любимом городе,— вы ошибетесь. За этими несколькими страницами — за краткими эпизодами, за беглыми эскизами, за силуэтами случайных встреч — встает не только весь Вальпараисо, но — шире — все Чили и — еще шире — вся Латинская Америка. За сегодняшним пейзажем и сегодняшней жизнью Вальпараисо встает его история, и — глубже — история Чили, и — еще глубже — история Латинской Америки.

Гибкая и емкая поэтическая мысль Неруды, подымаясь порою до космических обобщений и облекаясь в сложные поэтические образы, раскрывает перед нами реальную картину жизни Вальпараисо, его истории, неповторимо своеобразной и своеобразно повторяющей историю стольких городов Латинской Америки. Скитаясь по Вальпараисо, поэт скитается по истории своего континента.

Века географических открытий с их лихорадочной жаждой новых горизонтов, в жертву которой приносилось столько жизней... Внезапность рождения и бурный ритм развития латиноамериканских городов, их пестрый человеческий пейзаж, представляющий сплав людей разных сословий, наречий, цветов кожи... Противоречивый мир у истоков его развития...

И, наконец, сегодняшняя жизнь крупнейшего чилийского порта, определяемая, с одной стороны, тайной силой моря, насылающей бури, и тайной силой земли, насылающей землетрясения, а с другой — явной властью капитала, делящей мир Вальпараисо, и Чили, и Латинской Америки на два мира: мир богатства и мир бедности.

Кажутся на первый взгляд случайными те легкие силуэты, те беглые тени, с какими сталкивает нас поэт на улицах Вальпараисо. Но вглядитесь пристальнее — так ли уж они случайны?

Вот «человек со скрипкой», странный чудак, мечтающий разбогатеть и умирающий нищим. Как он анахроничен, как оторван от жизни и вместе с тем как ярко воплощает он характер своего города, населенного бродячим народом мечтателей, обуреваемым вечной страстью к путешествиям и приключениям. Вот «человек со шпагой» — потомок испанских конкистадоров, гротескный осколок старинного рыцарства, носящий с собою, за неименнем охотничьего сокола старой Испании, ярко-зеленого попугая латиноамериканской сельвы, случайный Дон-Кихот, брошеный судьбою в кипящий котел наших дней и сохранивший тихую, величественную доверчивость рыцарского кодекса чести, побудившую его оставить в руках незнакомого человека единственное свое достояние — драгоценную фамильную шпагу. Вот человек с идолами — полусумасшедший собиратель древних цивилизаций, от-

городившийся от мира настоящего и погруженный душою в мир минувшего.

Нет, все они — не случайные остатки старых времен, пережившие самих себя, они — вспышки живой истории континента, которая не угасла, а тлеет подспудно, проникая такими вот тихими, едва заметными вспышками в бурно устремляющуюся вперед жизнь нашего, двадцатого, столетия. Поэт заметил эти вспышки и показал их нам в своем прозаическом очерке, проникнув своей поэтической мыслью в глубины истории своего родного города, своей родной страны, своего родного континента.

Ночь

Вальпараисо, любовь и боль моя!.. Что произошло в пустынных далях времени на юге Тихого океана? Пролетела ли падучая звезда или ящеры затеяли битву, чей отблеск не угас и после катастрофы?

Ночь Вальпараисо! Маленькая точка планеты забрезжила, едва заметная, в огромном пустом мире. Затрепетали в воздухе светляки, и загорелась меж гор золотая подкова.

А потом необъятная ночь вычертила гигантские фигуры, множащие свет. Альдебаран разлил свое далекое дрожащее сияние, Кассиопея развесила свои одежды у врат неба, в то время как ночное течение Млечного Пути катило в безмолвии колесницу Южного Креста.

Тогда Стрелец, выпрямив могучее мохнатое тело, сбросил на землю что-то новое, маленький алмаз со своих утонувших в небе копыт, светящуюся блоху со своей нездешней шкуры.

Родился Вальпараисо, шумный и распутный, бурлящий людскими страстями и морской пеной.

Ночные его переулки закипели толпами черных наяд. Чужие жадные глаза отыскали сквозь ночную тьму твои двери, Вальпараисо, тебе связали руки, и саванны Юга заманили моряков, сбив их с пути. Разноцвет, Акула, Божья Травка, Толстозадая, Милашка Бэби наводнили портовые кабаки, прилепились к потонувшим в бредовом угаре, исчезая и появляясь, сменяя друг друга, заплясали свой бешеный танец, печальный, как мое вспоенное ливнями племя.

Корабли

Из порта Вальпараисо, подняв паруса, вышли в море на китовый промысел самые дерзкие корабли. Другие суда отплывали к калифорнийским, сулящим золото берегам. А иные избороздили многие моря, чтоб подобрать в чилийских пустынях селитру, что, словно гипсовая пыль от гигантской разбитой статуи, покоится под пластами самой иссохшей на свете почвы.

Таковы были великие походы того времени.

Вальпараисо засиял сквозь огромную ночь мира. Из мира и в мир тронулись невиданные, расписные, как дикие голуби, корабли, груженные пряным духом парусники, голодные фрегаты, медлившие у мыса Горн уж слишком долго... Как часто люди, едва ступив на берег, бросались оземь и ели траву... Свирепые и романтические времена, когда два океана сообщались между собою лишь далью Магелланова пролива... Странные времена, когда Вальпараисо платил так дорого командам с чужих судов, оскорблявшим и любившим его.

Разные приплывали корабли. С одного сгрузили как-то раз концертный рояль; на другом приехала перуанка Флора Тристан — мать Гогена; на третьем, немецком, с именем «Отважный», прибыл Робинзон Крузо, первый, настоящий, живой, прозывавшийся Хуан Фернандес... Другие суда привозили ананасы, кофе, перец с Суматры, бананы из Гуа-

якиля, жасминный чай из Ассама, анис из Испании... Далекая гавань, ржавая подкова Кентавра, наполнилась смешанными ароматами: на одной из улиц на тебя обрушивался сладкий дух корицы, на другой, словно белая стрела, пронзал все твое существо запах плодов чиримойя, а из какого-нибудь проулка воинственно неслась тебе навстречу душистая гнилость морских водорослей со всего чилийского моря.

И Вальпараисо загорелся темным золотом; и стал он превращаться в апельсиновое дерево, растущее прямо из моря, и оделся листвою, и омылся свежестью и тенью, и засветился, как плод, налитый соком.

Имена

Вершины Вальпараисо решили стряхнуть с себя людей и сбросить дома вниз, чтобы они, дрожа, сползали в овраги, покрашенные в красное глиной, в желтое наперстками золота и в мрачно-зеленое дикой природой. Но дома и люди ухватились за высоту, вонзились в нее, изогнулись в муках и, цепляясь зубами за землю, повисли над каждой пропастью. Порт стал полем битвы между хищной природой Кордильер и морем. Но эту битву выиграл человек, ибо холмы и морская ширь, сражаясь, сообща вылепили облик города и сделали его единым, не скучно однообразным, как казарма, а единым в своем по-весеннему капризном разнообразии, в своем противоборстве красок, в своей звонкой силе. Дома преобразились в цвета, и в одном строении слились амарантовый и желтый, карминный и кобальтовый, пурпурный и зеленый. Так выполнил Вальпараисо свое предопределение: он стал настоящим портом, кораблем, севшим на мель, но всё полным жизни, развернувшим на ветру свои флаги. А ветру Великого Океана нужен был город флагов.

Я жил среди этих душистых, напоенных солнцем холмов. Это сочно-зеленые холмы, где жизнь бьет через край — беспредельная, неуловимая, как раковина в морской бездонности, перекрученная звонкой спиралью, подобно охотничьему рогу. И на каждом обороте этой спирали ждет тебя то карусель апельсинового цвета, то монах, спускающийся по склону, то босая девочка, полупотонувшая в своем огромном арбузе, то вихрь матросов и женщин, то скобяная лавка с самыми ржавыми на свете гвоздями, то крохотный цирк, в палатке которого едва умещаются усы укротителя, то лестница, ведущая прямо в тучи, то подъемник, подымающийся вверх с грузом лука, то несколько ослов, везущих воду, то пожарники, возвращающиеся на своей машине с места пожара, то витрина с бутылями, содержащими жизнь или смерть.

И у всех этих холмов — имена с глубокими корнями. Путешествие по этим именам никогда не кончается, потому что путешествие по Вальпараисо не кончается ни на земных путях, ни на путях слова. Холм Веселый, холм Изумрудный, холм Бабочек, холм Госпитальный, Тюремный, Артиллерийский, холм Охотников, Такелажников, Гончаров, Молочников, холм Лесистый, Папоротниковый, Миндальный, Кактусовый, Пальмовый, холм Ветвистой Литреи, холм Скошенных Хлебов, холм Совиный, Соловьиный, Лисий, холм Доньи Эльвиры, Святого Эстебана, холм Асеведо, холм Родригеса, холм Вознесения, холм Кладбищенский, холм Английского Госпиталя, холм Королевы Виктории, холм Башенный, холм Лестничный, холм Тростниковый, Репейный, Айвовый, Буковый, Виноградный, холм Воловий, холм Цветущей Флориды. На последнем и стоит мой дом.

Я не могу обойти столько мест. Чтобы пройти насквозь весь Вальпараисо, нужно быть осьминогом или каким-нибудь новым морским чудищем. Я лишь вбираю в себя его громадность, его глубинную громадность, но я не могу объять всех многоцветных линий его раскрытой ла-

дони, проникнуть в темную тайну его зачатия, подняться на его вершину и спуститься в его бездну.

Я только следую за его колоколами, за извивами его путей и за именами его холмов.

Особенно за его именами, потому что они взросли на глубоких корнях, потому что они полны воздуха и сока, потому что у них есть своя музыка и своя история. Потому что в каждом их слоге течет живая кровь.

Человек со скрипкой

Всего несколько недель прожил я на этой улице, напротив дома дона Зоило Эскобара. Улица была узкая, и наши балконы чуть ли не касались друг друга. Он обычно выходил на свой балкон спозаранку и делал гимнастику, выставляя, словно струны арфы, свои аскетические ребра. Любил он рань и утреннее солнце и на балконе проводил лучшие свои часы. Одетый в старенький жилет горчичного цвета или в поношенный, видавший виды пиджак, он был похож одновременно на архангела и на старого моряка. Давно уже отказался он от дальних плаваний и морской службы, удалился от таможенных дел. Каждый божий день он на моих глазах с особой тщательностью чистил щеткой свое парадное платье из черного сукна, но я так ни разу и не увидел его на нем — оно неизменно хранилось в старом скрипучем шкафу среди других сокровищ дона Зоило.

Однако самым бесценным, самым тайным его сокровищем была скрипка Страдивариуса, которую он ревностно хранил всю свою жизнь, сам на ней не играя и не позволяя играть никому другому.

Дон Зоило всегда мечтал, что когда-нибудь продаст ее в Нью-Йорке. Там, безусловно, он сможет обрести целое богатство за такой благородный инструмент. Время от времени он доставал скрипку из старого шкафа, и мы оба рассматривали ее с трепетным уважением. Когда-нибудь дон Зоило отправится путешествовать и увезет свою скрипку. Он вернется без нее, но зато отягченный богатствами: он привезет роскошные перстни с драгоценными камнями, а во рту его будет блестеть несколько золотых зубов, которыми он так давно собирался заполнить дыры, оставленные преклонными его летами.

Как-то утром он не вышел на балкон делать гимнастику... Мы схоронили его там, наверху, на кладбище, протянувшемся по склону холма, в парадном платье из черного сукна, в первый раз одевшем его сухонькое тело отшельника.

Струны скрипки Страдивариуса не смогли оплакать его уход. Никто не умел играть на ней. К тому же, когда открыли шкаф, скрипки не было. Быть может, она уплыла по морю или улетела в Нью-Йорк, в далекое путешествие, вместе с мечтаниями дона Зоило.

Человек со шпагой

В 1930 году я возвратился из Индии. Возвратился в Вальпараисо. И вскоре затерялся в переплете его улиц.

Я спросил у соседей:

— Есть что-нибудь новое или кто-нибудь новый? Стоило возвращаться?

Мне отвечали:

— Ничего особенного. Почти ничего. Но если вы пойдете вверх по этой улице, вы наверное столкнетесь с доном Бартоломэ.

— А как я его узнаю?

— Невозможно ошибиться. Он всегда ездит в карете.

Не прошло и двух часов, как, покупая яблоки во фруктовой лавке, увидел я остановившийся у дверей экипаж, запряженный парой лошадей. Высокий, тощий и угловатый человек, одетый в черное, вышел из экипажа и вошел в лавку.

На плече у него сидел ярко-зеленый попугай, который сразу же, безо всяких церемоний, перелетел на плечо ко мне.

Я спросил у кабальеро:

— Вы дон Бартоломэ?

— Это истинная правда, я зовусь Бартоломэ,— отвечал он и, вынув из-под плаща длинную шпагу, передал ее мне, в то же время наполняя свою корзину только что купленными яблоками и виноградом. Шпага была старинная, длинная и острая, с рукоятью, которую искусные серебряных дел мастера уподобили раскрытой розе.

Человек медленно поднял свою корзину с фруктами и медленно направился с нею к своему экипажу.

Я не знал его, никогда больше я его уже не видел. Но я проводил его в почтительном молчании, потом открыл дверцу его кареты и передал ему, тихо и торжественно, его птицу и его шпагу.

Послышался окрик возницы и стук копыт по мостовой.

Человек с идолами

Вальпараисо полон тайн, извивов, переплетений. На холмах водопадом расплескалась беднота, выставляя на солнце свои лохмотья.

Известно, сколько ест и как одевается (и также сколько не ест и как ни во что не одевается) бесконечное население холмов. Цветными флагами украшает стены каждого дома сушащееся на солнце тряпье, и целый улей маленьких босых ног выдает своим беспрерывным мельканием негасимую жажду любви и продолжения жизни.

Но зато у моря, на Плано, есть большие дома с балконами и занавешенными окнами, к дверям которых подходят не все ключи и куда не все шаги имеют доступ.

Решившись вскоре пуститься в путь к Островам, я ранним утром подошел к жилищу старого путешественника. Много раз поднимал и опускал я бронзовое кольцо на двери, прежде чем меня услышали.

Прошло немало времени, пока уловил я мягкие шаги, чья-то рука приоткрыла тяжкую дверь, и настороженное лицо высунулось из-за нее, как бы прося не входить. Это была старая служанка, много лет прожившая в доме, осторожная служанка в платке и переднике, тихое существо, чьи шаги напоминали шепот.

Путешественник тоже был очень стар, и только эти двое жили в просторном доме с занавешенными окнами.

Я пришел посмотреть идолов. Стены и коридоры сплошь заполняли какие-то багровые существа, маски, исполосованные белыми и пепельными шрамами, статуи, выставлявшие напоказ исчезнувшую анатомию океанических богов, полинезийские шевелюры, высохшие, как швабры, воинственные деревянные щиты, обтянутые леопардовой шкурой, ожерелья из свирепых зубов, весла от челнов, что, быть может, разрезали некогда пену радостных вод в царстве счастья.

Яростные ножи нарушали покой стен серебряными лезвиями, змеящимися сквозь темноту.

Я заметил, что деревянных богов мужского пола здесь постарались сделать менее откровенными. Их бедра были стыдливо прикрыты спереди полотном. Легко было заметить, что из того же полотна сделаны были платок и фартук служанки.

Старый путешественник осторожно двигался промеж своих трофеев. Переходя из зала в зал, вел он свой обстоятельный и вместе иронический рассказ человека, много видавшего на своем веку и продолжающего жить образами прошлого. Его белая бородка казалась частью какого-нибудь древнего самоанского фетиша. Он показал мне свои ружья и пистолеты, какими преследовал врага или уложил на месте антилопу и тигра. И все это походя, полушепотом, и ничего не было здесь, кроме обрывков воспоминаний,— словно солнце сквозь занавешенные окна пробилось сюда и оставило маленький луч, маленькую живую бабочку, порхающую среди идолов.

Уходя, я поделился с хозяином планами своих путешествий, моим желанием вскоре отправиться в путь к золотистым пескам. И тогда, оглядываясь по сторонам и приблизив ко мне свои жидкие белые усы, он прошептал мне: «Чтоб только она не узнала, не догадалась, но я тоже собираюсь в путешествие...»

Он замер на минуту, прижав палец к губам, словно прислушиваясь, не раздадутся ли шаги леопарда из глубины леса. И потом дверь закрылась, темная и непреклонная, как внезапная ночь, упавшая над Африкой.

Море для всех и для каждого

Маленькие миры Вальпараисо, брошенные здесь неизвестно зачем и когда, словно ящики, опущенные однажды в трюм какого-то корабля, за которыми никто не пришел и никто не знает, откуда они и будут ли когда-нибудь извлечены на поверхность... Быть может, в глубинах городских домов, в душах Вальпараисо, навсегда запечатлелась забытая величественность случайной волны, буря и соленый ветер, море в его шуме, море в его мерцании. Море для всех и для каждого, грозное и недоступное: неразгаданный звук, одинокий путь, от которого время оставляет лишь пену и хлеб сновидений.

В своеобычных жизнях, которые мне открылись, меня поразила неумолимая логика их связи с грозной силой порта. Наверху, на холмах, расцвела нищета, прорываясь бурными струями дегтя и веселья. Побережье опоясано рядом подъемных кранов и пристаней, где работают люди в масках, оставленных на лицах проплывающим мимо счастьем. Но иным не удалось добраться ни наверх, туда, где холмы, ни вниз, туда, где работы. Они сберегли у себя, в ящике, забытом на дне трюма, свою собственную бесконечность, свой отрезок моря.

И охраняли это достояние тем оружием, какое было им доступно, в то время как туманом подкрадывалось к ним забвение.

Землетрясения

Вальпараисо порою содрогается, как раненый кит. Спотыкается в воздухе, мечется в агонии, умирает и воскресает снова.

Здесь каждый горожанин несет в себе память о землетрясении. Это лепесток испуга, который бьется в глубине сердца города. Каждый горожанин — герой уже до рождения. Потому что в памяти порта живет это злосчастье, это дрожание земли, этот глухой гул, внезапно прорывающийся из ее глубин, словно какой-то подземный и подводный город вдруг зазвонил во все свои похороненные колокола, чтобы сказать человеку, что все кончено.

Иной раз, когда стены и крыши уже падали в пыли и пламени, посреди крика и тишины, когда все казалось уже навсегда успокоенным в

смерти, выходила из Моря, как последний ужас, Великая Волна, гигантская рука моря, которая, грозно надвигаясь, подымалась вверх, как башня мести, смывая жизнь во всю ширину своего пути.

В 1906 году землетрясения и буруны плясали Пляску Смерти на истерзанных улицах города.

Все начинается иной раз со смутного дрожания — и спящие просыпаются. И душа в полусне приобщается глубоких корней, своей земной глубины. Всегда хотелось ей познать. И вот она познала. Потом во внезапном потрясении уже некуда кинуться, потому что боги ушли и надменные церкви превратились в перемолотые комья земли.

Страх здесь не тот, что узнаешь, убегая от бешеного быка, или под занесенным над тобою кинжалом, или перед готовой тебя поглотить водной глубью. Это страх космический, внезапная потерянность всего, мир, который рушится и распадается на куски.

А тем временем земля гудит глухим громом, голосом, какого никто у нее не слыхал.

Пыль, поднятая обрушившимися стенами домов, мало-помалу утихает. И мы остаемся одни с нашими умершими и со всеми умершими, не зная, почему мы остались жить.

Лестницы

Лестницы карабкаются в гору и под гору и ползут, скручиваясь в кольца. Они то утоньшаются, как волос, то распрямляются, отдыхая, то падают отвесно. Они дурманят. Кружат. Вытягиваются. Отступают. Они не кончаются никогда.

Сколько их, лестниц? Сколько ступеней на лестницах? Сколько шагов на ступенях? Сколько столетий из шагов вверх и вниз, с книгой, с помидорами, с рыбой, с бутылками, с хлебом? Сколько тысяч часов, что источили плиты, превратив их в желоба, по которым, играя и плача, прыгает дождь?

Лестницы!

Ни один город не рассеял их так широко по своей истории, не разбросал их сухой листвой по своему лицу, не развеял их по ветру и не собрал их воедино, как Вальпараисо. Ни у одного города нет на лице этих морщин и борозд, по которым восходят и уходят жизни, словно все подымаясь к небу, словно все уходя в землю, взрастившую их.

Лестницы, что на средине пути вдруг рождают куст чертополоха с пурпуровыми цветами! Лестницы, по которым поднялся однажды матрос, вернувшийся из Азии и встретивший в своем доме новую улыбку или новую страшную пустоту! Лестницы, по которым скатился однажды, как черный метеор, пьяница, потерявший равновесие! Лестницы, по которым не однажды взбиралось солнце, чтобы одарить своей любовью холмы!

Если мы пройдем по всем лестницам Вальпараисо, то можно считать, что мы обошли вокруг света.

Б. БУРСОВ

Г. В. ПЛЕХАНОВ И НАШЕ ВРЕМЯ

Литературная борьба всегда была, но такого накала, как в наше время, может быть, она еще никогда не достигала. Сейчас эта борьба развернулась поистине в мировом масштабе. Столкновение реализма и модернизма — один из ее существенных аспектов.

Картина современного литературного развития чрезвычайно сложна, и не в наших интересах упрощать или огрублять ее. Марксистский анализ — самый правдивый и самый бесстрашный. Потому что марксизм всегда видит перспективу, победу живого и развивающегося.

Модернизм возник как противовес реализма. Вся история модернизма есть история его борьбы с реализмом.

Впервые глубокой марксистской критике модернизм был подвергнут в работах Г. В. Плеханова. К сожалению, об этом теперь редко кто вспоминает. Более того, некоторые марксистские теоретики искусства на Западе иногда говорят о Плеханове как о негибком и догматическом критике, который оказался не способным разглядеть процесс обновления искусства в XX столетии. В одном своем выступлении Андре Жиссельбрехт заявил: «Марксизм — это не Тэн, даже улучшенный Плехановым» *. Можно подумать, что вся деятельность Плеханова как теоретика искусства едва ли не свелась к улучшению Тэна.

Вероятно, за такую интерпретацию Плеханова известная доля вины ложится на нас самих. В противоположность утверждению Жиссельбрехта, что у нас Плеханов всегда был на щите, мы хорошо знаем, что, например, в 30-е годы в нашей печати очень редко появлялись добрые слова о Плеханове, и сейчас у нас читают его меньше, чем следовало бы.

Приходится напомнить отношение Ленина к Плеханову. При всех своих самых глубоких расхождениях с Плехановым как политическим деятелем Ленин неизменно высоко оценивал теоретические его достижения, настойчиво повторял, что без внимательного изучения его книг и статей по социологии, философии, истории общественной мысли, а также замечательных работ по вопросам литературы и искусства невозможно овладеть марксистским мировоззрением, стать сознательным коммунистом. За последние десять лет, после празднования столетия со дня рождения Плеханова в 1956 году, у нас не раз издавали его произведения. Появлялись и исследования о Плеханове. Однако интерес и внимание к Плеханову явно недостаточны. Мне кажется, в известной мере это распространяется на Белинского, Чернышевского и Добролюбова.

Я боюсь, что это некий *симптом*. Не случайно в рецензиях на литературоведческие работы все чаще приходится встречаться с упреками в ослаблении социологического анализа. Но здесь уже проскальзывают и некоторые «перегибы». В одной недавней статье * предлагается вообще отказаться от дифференциации анализа произведения искусства на социологический и эстетический. Дескать, зачем нам такой «дуализм»? Будем-де говорить только о социологическом анализе, ибо, направленный на произведение искусства, он одновременно является и эстетическим анализом. Такое утверждение идет вразрез с лучшими традициями русской критики, всегда умело сочетавшей социологический и эстетический анализ.

Плеханов известен всему миру как один

* «La nouvelle critique», II—III, 1964.

* См. А. Иезуитов. Полезная книга. «Русская литература» № 4, 1965.

из выдающихся учеников Маркса и Энгельса. Его наследие — большой вклад в марксистскую мысль. Ему принадлежат громадные заслуги в различных областях гуманитарных наук. Как теоретик искусства и литературный критик, Плеханов воспитывался на Белинском и Чернышевском, на русской литературе. Белинскому и Чернышевскому он посвятил крупнейшие свои работы. На их примере он показывал величайшие завоевания русской мысли, неуклонное движение ее к марксизму. Среди западных критиков XIX века Плеханов не видел равных им поборников и теоретиков реализма.

Плеханов также целиком и полностью на стороне реализма. Но он идет дальше своих великих предшественников в объяснении природы, назначения и общественной функции искусства. Он развивает марксистское учение об искусстве, и его подход к искусству может служить примером тонкого сочетания социологического и эстетического анализа. В знаменитых «Письмах без адреса» на колоссальном материале он доказывает важнейшую роль художественного творчества в трудовой, затем и общественной деятельности человека. Эта же тема, но на материале развития классового общества, решается Плехановым в таких его сочинениях, как «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии» и «Искусство и общественная жизнь».

Все эти работы написаны Плехановым не как кабинетным ученым (хотя учености их может позавидовать и академист самого высокого класса), а как мыслителем, целиком подчинившим и свои теоретические занятия служению социалистической революции. В основе его суждений об искусстве — классовый принцип. Но от этого требовательность художественности не понижается, а еще более возрастает. Труд создал искусство — вот основная идея «Писем без адреса». Она служит Плеханову исходной точкой для обоснования важнейшего положения о том, что искусство должно принадлежать трудящемуся человеку. Иначе искусство превращается в бесплодную, праздную игру. Этим пафосом проникнуты упоминавшиеся выше статьи Плеханова.

XVIII век не случайно избран Плехановым. Это век французской буржуазной революции, крупнейшей из всех революций, какие когда-либо до этого случались. На примере анализа французского искусства XVIII столетия Плеханов показывает влияние революции на искусство. Политика отнюдь не помеха художественному развитию человечества. Напротив, участие в революционной борьбе оказывает самое благотворное воздействие на художественное творчество. И это несмотря на то, что у людей революционных эпох мало времени для занятий искусством. Французская революция «вовсе не заглушила эстетических потребностей народа; совершенно наоборот. Великое общественное движение, сообщившее народу ясное сознание своего достоинства, дало сильный, небывалый толчок развитию этих потребностей» *. Стимулируя художественное творчество, революция накладывает неизгладимую печать на искусство своего времени. Оно становится «по преимуществу *политическим искусством*». Написав эти слова, Плеханов счел необходимым предупредить читателя: «Не пугайтесь, читатель. Это значит, что *гражданин того времени* (революционной эпохи.— *Б. Б.*) — то есть, само собой разумеется, гражданин, достойный своего названия,— был равнодушен или почти равнодушен к таким произведениям искусства, в основе которых не лежала какая-нибудь дорогая ему политическая идея. И пусть не говорят, что такое искусство не может не быть бесплодным. Это ошибка. Неподражаемое искусство древних греков в весьма значительной степени было именно таким политическим искусством. Да и одно ли оно? Французское искусство «века Людовика XIV» тоже служило известным политическим идеям, что не помешало, однако, ему расцвесть пышным цветом. А что касается французского искусства эпохи революции, то «санкюлоты» и вывели его на такой путь, по какому не умело ходить искусство *высших классов*: оно становилось *всенародным делом*» **.

Плеханов строит марксистскую теорию искусства, опираясь на весь опыт мирового художественного развития. На основании этого опыта он доказывает неотделимость художественных достижений от передовых идей и общественных движений.

Большой интерес представляет в этом отношении его статья «Искусство и общественная жизнь». Великолепно здесь рассмотрена диалектика эстетических теорий. Пушкин в некоторых случаях выступал сторонником теории «чистого искусства». В то время и в тех условиях это было формой резкого разрыва поэта с окружающей его консервативной и реакционной средой — значит, признаком верности великого поэта своему высокому призванию. В обстановке общественного подъема проповедь чистого искусства, напротив, приобретает откровенно реакционный смысл. Это относится уже к французским неоромантикам середины XIX столетия, а в еще гораздо большей степени к русским декадентам конца прошлого и начала нашего века. Плеханов замечает по этому поводу: «...при нынешних общественных условиях искусство для искусства приносит не весьма вкусные плоды. Крайний индивидуализм эпохи буржуазного упадка закрывает от художников все источники истинного вдохновения» ***.

Плеханов является выдающимся теоретиком реализма. Он наметил свои аспекты понимания принципов реалистического искусства, исходя из условий своего времени. Реализм совершал победное шествие

* Г. В. Плеханов. Литература и эстетика. т. I, 1958, стр. 98.
** Там же, стр. 98.
*** Там же, стр. 185.

на протяжении всего XIX века. XIX век — век могучего анализа общественных противоречий и конфликтов, глубин человеческой психологии. Высочайшее средство анализа — материалистическая диалектика, открытая Марксом и Энгельсом. Марксизм выяснил научным путем способность человека построить общество в полном соответствии со своим идеалом. Поэтому закономерны восторженные отзывы Маркса и Энгельса о художниках-реалистах, которые своим особым способом открывали истины истории. Само определение реализма, данное классиками марксизма (изображение типических характеров в типических обстоятельствах), показывает родственность высших научных и художественных открытий. В меру своего таланта и верности своему призванию художник-реалист может стать *союзником* революции, *зеркалом* ее, и оставаясь в стороне от революционной борьбы. Но такое истолкование реализма дал уже Ленин, а не Плеханов. Статьи Плеханова о Толстом замечательны во многих отношениях, но все-таки Плеханов не смог до конца преодолеть мысль, что Толстой — «большой барин».

Некоторые слабые стороны взглядов Плеханова в области эстетики, о которых мы трезво судим, не умаляют его принципиально марксистской позиции.

Плеханов предсказывал несомненное ближайшее наступление эры пролетарской, социалистической литературы — притом, разумеется, реалистической. Но это для него уже реализм на особой исторической и идейной основе. И другое столь же настойчиво доказывает Плеханов: литература пролетариата возможна как продолжение и развитие лучших художественных традиций, накопленных мировой литературой, но ее нельзя представить себе иначе, как в процессе непримиримой борьбы с модернизмом, то есть литературным направлением, в принципе отрицающим революционно-преобразовательную деятельность народа.

Модернизм, как уже сказано, появился давно, и ныне он уже не совсем тот, каким был во времена Плеханова. Плеханов не имел перед собой таких сложных явлений модернизма, как Кафка или Камю. Но в историческом и методическом плане опыт Плеханова для нас очень важен.

Мы обязаны Плеханову тем, что он первый с марксистских позиций раскрыл исторический смысл столкновения реализма с модернизмом. Об этом говорит английский марксист Давид Крейг в статье «Хаос и одиночество — модернизм в литературе», в которой удачно использованы некоторые положения и плехановской критики модернизма. Но встречаются случаи иного порядка. Я уже приводил отрицательные высказывания Жиссельбрехта о Плеханове. Суждения Роже Гароди о реализме и модернизме находятся в решительном противоречии с суждениями Плеханова на эту тему.

В одном своем выступлении (опубликованном в «Леттр франсез» 30 сентября — 6 октября 1965 года) Роже Гароди сказал: «Искусство идеализации действительности — прямая противоположность реализму. Самые потрясающие произведения советского реалистического искусства, начиная от «Бани» Маяковского и кончая «Тихим Доном» Шолохова, от «Чистого неба» Чухрая и до поэм Твардовского,— велики именно своей критической требовательностью, к которой они взывают, своей борьбой против «самоуспокоенности» и «самодовольства», которые ненавидел Мориак и которые столь же отвратительны и нереалистичны при социалистическом строе, как и при любом другом».

Как думает Роже Гароди, это доказывает общность задач у современного социалистического и буржуазного искусства при всем их идейном различии. Будто все дело в том, что и то и другое искусство аналитично, значит, по преимуществу критично. Это наталкивает на мысль об отсутствии принципиального различия между социалистическим и критическим реализмом.

Всякое настоящее, тем более реалистическое искусство — анализ, а следовательно, в той или иной мере и критика. Анализ дает предмет в движении, а движение есть и утверждение и отрицание. Это азбучные истины. Но связь между анализом и критикой все же не находится в прямом соответствии.

«Тихий Дон» Шолохова не менее аналитичен, нежели «Мертвые души» Гоголя. Однако характер и масштабы критики в этих двух произведениях принципиально различны. Гоголь подвергает анализу общественные условия, убивающие человека в человеке. И отсюда — сокрушительная гоголевская критика. Шолохов анализирует исторические обстоятельства, приведшие его героя к величайшей трагедии. Трагедия Григория Мелехова состояла в том, что в гигантской исторической схватке он оказался не там, где ему следовало быть. В результате история отбросила его со своего пути, но он сохранил в себе свою душу, хотя и трагически сломленную.

Я умышленно взял «Тихий Дон». Это *несомненно* произведение социалистического реализма. Оно посвящено революционному перевороту и утверждению революционного строя в нашей стране. При этом главный герой произведения — человек, не принявший революцию. Революция утверждается вопреки действиям героя.

Литература социалистического реализма призвана решить свою особую историческую задачу. Среди марксистов Плеханов первым основательно поставил проблему литературы, которую должна породить социалистическая революция. У Маркса и Энгельса встречаются лишь отдельные высказывания на эту тему. Плеханову пришлось вести свою теоретическую деятельность в условиях непосредственного приближения пролетарской революции. Правда, как полити-

ческий деятель, Плеханов не выдержал до конца испытания, оказавшись в лагере оппортунизма. Однако и будучи меньшевиком, он не раз вступал в союз с большевиками, неоднократно заявлял о *поддержке большевиков,* печатался в большевистских органах.

Плеханов оценивал перспективы литературного развития с точки зрения перспектив социалистической революции. Он отстаивал искусство самого глубокого и не знающего границ анализа. А таким искусством всегда было реалистическое искусство, искусство великих идей и возрожденных идеалов. Реализм социалистического искусства, доказывал Плеханов, самый аналитический, и его анализ, направленный непосредственно на анализ общественных противоречий, тем самым дает обоснование идее пролетарской революции. С другой стороны, аналитичность этого реализма имеет целью выяснение принципов новой морали, формирующей яркую человеческую индивидуальность, которая занимает свое место в рядах борцов, сплоченных единым идеалом. В решении этих проблем, вообще говоря, Плеханов и усматривал особую задачу социалистического искусства.

Плеханов писал о литературе не только в работах, специально посвященных литературным проблемам. Он писал об этом даже в таком сугубо философском труде, как книга «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю». Плеханов любил говорить: психология приспосабливается к экономике. На этой почве возникают различия в психологии различных общественных классов, различным образом повернутых к экономике своей эпохи. Без изучения движения общественной психологии вообще невозможно изучение исторического процесса. Историк, следовательно, должен быть в известном смысле художником. Во всяком случае, от него требуется глубокое знание природы и истории искусства. И Плеханов в своем философском труде то и дело прибегает к помощи художественной литературы, обнаруживая великолепное художественное чутье. Он очень высоко ценил Бальзака, который, по его словам, «много сделал для объяснения психологии различных классов современного ему общества» *. Те же достоинства он видел в творчестве Глеба Успенского.

Андре Жиссельбрехт скорбит по поводу того, что вместе с людьми своего поколения он долгие годы находился «под влиянием эстетики Плеханова. Это была не марксистская эстетика, но социологическое объяснение произведений искусства. Противники марксизма воспользовались этим как аргументом, чтобы сделать вывод о том, что марксистская эстетика — это пусть не расовая, но классовая точка зрения, определяющая искусство моментом и местом его рождения. Между тем несомненно, что у самого Маркса можно найти мысль, что совсем не достаточно определить произведение в социальном отношении. Содержание произведения искусства не исчерпывается содержанием социально-исторической действительностью, которая его породила. Между тем Маркс как раз и поставил проблему долгой жизни шедевров, сохраняющих свое значение и тогда, когда социальные условия, в которых они возникли, уже отошли в прошлое, и ссылался на греческое искусство, живое и ныне, несмотря на то, что никто уже не верил и не верит в мифологию, которой это искусство питалось».* Прием критики виднейших марксистов путем «столкновения» их с Марксом не так нов. Ничего не сказав о том, в чем Маркс усматривал причину бессмертности древне-греческого искусства, Жиссельбрехт подходит с той же меркой, правда, с некоторыми оговорками, к современному так называемому «новому роману». Раз, говорит Жиссельбрехт, такое течение в литературе возможно, значит, оно должно занять свое место в художественном развитии человечества. Я не хочу сейчас углубляться в этот вопрос. Скажу только, что точка зрения Жиссельбрехта на «новый роман» никак не может опереться на оценку Марксом греческого искусства. Это скорее два противоположных взгляда. Сила греческого искусства, по Марксу, заключается в том, что оно запечатлело те черты в людях своего времени, которые стали ценнейшим духовным наследием для всех последующих поколений. Какие бы достижения мы ни находили у авторов «нового романа», здесь едва ли возможно появление бессмертных шедевров, и прежде всего потому, что герой «нового романа» — потерявшая себя и раздавленная личность.

Что же касается суждений Андре Жиссельбрехта о Плеханове, они ни в какой степени не соответствуют элементарной истине. Напомню хотя бы возражения, сделанные Плехановым Тургеневу по поводу сопоставления эстетического и политического идеалов. Тургеневу принадлежат следующие слова: «Венера Милосская несомненнее принципов 1789 года». Плеханов отклонил такое противопоставление политики и искусства: и то, и другое обусловлено ходом исторического развития. Лишь на определенной социально-исторической почве возникает *такая,* а не иная политика, *такое,* а не иное искусство. Но рассуждая так, Плеханов вовсе не намеревался доказывать, что значение даже и гениального произведения искусства исчерпывается историческим моментом, его породившим. Напротив, Плеханов утверждал, что и политические идеи передовых классов не умирают вместе с этими классами. Ведь исторический опыт народов непрерывен. Это Плеханов хорошо понимал. Поэтому весьма странно слышать укоры Плеханову в непонимании общечеловеческого значения искусства. Приведу одну его черновую запись, которая прямо относится к этой теме и говорит сама за себя.

* Г. В. Плеханов. Собр. соч., т. VII, стр. 237.

* «France nouvelle», 19—25, II, 1964.

«Искусство XVII в.— сословно. Следует ли из существования сословий сословный характер искусства. Я показал, что — да... Искусство XVIII века наложило свою печать на все искусство Европы. В этом искусстве — элемент общечеловеческий. (Вообще о Расине см. Тэна.) Тартюф — есть нападение на духовенство. Расин дал ли общечеловеческое, что принадлежит всем эпохам? Я сказал, что Расин был художником истинной страсти. У Шекспира тот же анализ общечеловеческих страстей. Та сторона, которая занимается человеком...» *

Политика больше занимается *людьми,* искусство — *человеком.*

Вглядываясь в человека, искусство видит его *во времени,* то есть в движении — от прошлого — через настоящее — к будущему. Человек в искусстве — это человек, который строит свою личность, и этим он занят всегда, каковы бы ни были его повседневные занятия.

Всякое истинное искусство является общечеловеческим. И общечеловеческое содержание искусства тем глубже, чем более последовательно рисует человека, занятого собою как человеком, во всех социальных связях.

Плеханову нетрудно было опровергнуть мысль Тургенева. Венера Милосская, замечает он, «в самом деле несомненнее принципов 1789 года». Потому что «принципы 1789 года» отражают требования лишь определенного исторического момента — «времени утверждения буржуазного порядка в его борьбе с феодализмом». Что же касается Венеры Милосской, она заключает в себе «такой идеал женской наружности, который соответствует *многим* фазам исторического развития»**.

Вот образец и социологического, и одновременно эстетического подхода к искусству. (Хотя последние слова Плеханова, может быть, не совсем точны: Венеру Милосскую едва ли можно свести к идеалу «женской наружности». За женской наружностью здесь скрывается понятие о гармоническом идеале, который осуществляет человечество в своей исторической деятельности, нередко оступаясь или же отходя в сторону.) Предмет социологического анализа, в первую очередь, та историческая почва, на которой развивается искусство. Эстетический анализ обращается к самой особой природе художественного произведения. Плеханов не раз заявлял о том, что доказать общность искусства с другими идеологиями — значит сделать только полдела. Таким путем можно установить лишь родовые признаки, свойственные искусству. Назначение эстетического анализа — вскрыть видовые его признаки.

Да, как и всякая другая идеология, искусство сословно и классово. Но у искусства есть и свои чрезвычайно важные особенности. Художник живет в обществе, и он не может быть независимым от общества. Художнику приходится изображать человека, принадлежащего тому или иному классу или сословию. Но этот сословный или классовый человек берется художником и со стороны его возможностей стать человеком, принадлежащим не только своему сословию или классу, но и всему человечеству. Плеханов отмечает этот общечеловеческий элемент в творчестве таких художников, как Шекспир или Расин.

Развитие реализма представлялось Плеханову немыслимым в отрыве от главных общественных движений эпохи, в первую очередь пролетарского движения.

Я хочу напомнить о небольшой статье Плеханова «Два слова читателям-рабочим». В ней содержатся явно неверные утверждения,— например, рассуждения о том, что «господин Онегин» не представляет никакого интереса для рабочего человека. Но не в этом суть статьи. Если не ошибаюсь, Плеханов здесь первый раз говорит о пролетарской (точнее, социалистической) литературе. Рабочий человек, говорит он, будучи истинным представителем труда, становится столь же истинным носителем разума. Следовательно, рабочему классу необходимо создать свою литературу. Иначе он не сможет исполнить своей исторической миссии. Пролетариат является той исторической и духовной силой, которая должна взять на себя задачу хранения и продолжения великого культурного наследия. Так замкнулся целый исторический цикл, чтобы уступить другой исторической и культурной эпохе. Начиналась новая фаза в истории мировой литературы.

■

Эпоха Плеханова — эпоха крутой ломки в истории мировой литературы. Естественно, что Плеханов часто обращался к произведениям зарубежных писателей, он является автором замечательных работ по западноевропейской литературе. Великолепна его статья об Ибсене. Нет сомнения, Ибсен интересовал Плеханова и сам по себе. Но главное все-таки было в том, чтобы на примере анализа драматургии Ибсена установить некоторые симптомы мирового литературного развития. Ибсена называли проповедником «бунта человеческого духа». И отсюда извлекали вывод о художественных недостатках драматургии Ибсена. Дескать, *идейность* мешает *художественности,* приводит к *рассудочности.* Плеханов, можно сказать, переворачивает вопрос с головы на ноги. Действительно, пишет он, драмы Ибсена открыто тенденциозны. В этом их огромное достоинство. С другой стороны, несомненно, что Ибсену свойственны серьезные художественные недостатки. Однако причина их не в рассудочности самой по себе. Рассудочность — неотъемлемая черта искусства «всех цивилизованных народов, переживающих эпоху

* Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, М., 1936, стр. 163—164.

** Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. I, 1958, стр. 152.

перелома, когда старый общественный порядок клонится к упадку и когда представители новых общественных стремлений подвергают его своей критике. У греков времен Сократа рассудочность была развита не меньше, чем у французов восемнадцатого века. Немецкие романтики недаром нападали на рассудочность Эврипида. Рассудочность является плодом борьбы нового со старым, и она же служит ее же оружием. Рассудочность свойственна была всем великим якобинцам. Ее вообще совершенно напрасно считают монополией Гамлетов» *.

Вообще говоря, понимание Плехановым «рассудочности» было противоречивым. Нередко под рассудочностью он подразумевал революционное просветительство, не поднявшееся до диалектического материализма, и порою впадал в грех *логизирования*, на что указывал в свое время Ленин. В приведенной же цитате «рассудочность» определяет у Плеханова глубокую духовность и необходимую интеллектуальность — спутники всякого великого искусства, которое в своем существе всегда на стороне нового в его борьбе со старым.

Великое искусство едва ли возможно без интеллектуального героя.

Все это имеет прямое отношение к современным литературным спорам.

Но вернемся к статье Плеханова об Ибсене. Плеханов иронизирует над критиками, относившими художественные слабости Ибсена за счет его якобы чрезмерной идейности. Непременным условием художественности является то, чтобы идеи, проповедуемые художником, вошли «в его плоть и кровь», дабы «не смущали, не сбивали, не затрудняли его в момент художественного творчества». Стало быть, если и надо критиковать Ибсена, то не за идейность, а за то, что он *«не сделался идейным до конца»* **.

Интересным дополнением к статье могут служить многочисленные пометы, сделанные Плехановым по поводу пьесы Ибсена «Враг народа». (Сборник драм Ибсена с этими пометами хранится в Доме Г. В. Плеханова, и исследователи к нему, к сожалению, еще не обращались.)

Приведу некоторые места, которые отчеркнул Плеханов.

«Штокман. Это учение вы унаследовали от ваших отцов и распространяете его, не понимая, что это учение о том, что толпа, масса является главным зерном в народе,— да, более того, что это и есть сам народ. Это учение о том, что простой человек, этот наш невежественный, духовно незрелый собрат имеет такое же право выносить суждение, господствовать и управлять, как и немногие аристократы духа...»

Плеханов так оценивал это суждение: «Интеллигенция (где критерий соц. истины. Ср. Сократ и его соц. консерватизм)».

Штокману возражает Рабочий.

«Рабочий. Гоните вон человека, который осмеливается утверждать такое».

Надпись Плеханова: «Рабочий прав».

Еще один пример: *«Штокман.* Я докажу вам с естественно-научной точностью, что «Народный вестник» позорно водит вас за нос, когда убеждает вас, что масса и есть истинное зерно народа. Толпа это лишь сырье, из которого мы, лучшие, еще должны сделать народ».

Надпись Плеханова: «Тут уже прямой аристократизм».

Чтобы оценить значение всех этих заметок Плеханова, надо сделать, как говорят, поправку на время. В те теперь уже далекие годы с большой остротой стояла проблема интеллигенции. По своему происхождению и образу жизни интеллигенция была связана со старым миром, но без участия ее передовых умов невозможно было соединение научной теории коммунизма со стихийным рабочим движением, необходимое для победы революции. И она участвовала в этом процессе, однако сам этот процесс был чрезвычайно сложным, а для известной части ее даже болезненным. Это стало одной из тем драматургии Ибсена, привлекшей такое внимание Плеханова.

Ибсена вспоминал Плеханов, читая и другие книги, например, книгу М. Гершензона «История молодой России» *.

Страница 195. Автор говорит о взглядах Н. В. Станкевича на обязанности человека: «Поступай так, чтобы во всем, что ты делаешь, ты был таков, как в самом деле, и не думай о последствиях,— их все равно нельзя учесть никаким исчислением, а этот расчет отнимает способность охватить все разом из живого, действительного чувства. Спасение в том, чтобы уметь в отношении каждого житейского факта сразу определить непосредственное хотение своего я...»

Помета Плеханова: «Ср. Ибсена».

Страница 197. «...Когда трудно становится решать что-нибудь, когда начинаешь путаться в антиномиях — переставай думать и живи».

Помета Плеханова: «Ср. Ибсена».

Пометы Плеханова на книгах, сохранившие для нас ход его мысли, в особенности убеждают, что основную слабость мировоззрения Ибсена он видел в приверженности идеям индивидуализма и аристократизма.

Критику Гершензона Плеханов ведет по той же линии: всякое индивидуальное действие должно быть осознано, как элемент общей деятельности, при этом деятельность рабочего класса рассматривается одновременно как направленная на защиту своих классовых интересов и интересов всего народа. Вот точка зрения марксиста. И потому, когда Гершензон (стр. 117) призывает человека заковаться в «броню веры», Плеханов восклицает: «Где же здесь принцип? Здесь смерть ума — и только!».

Плеханов в анализе литературы исходит из особенностей XX века — века великих освободительных идей, века революционных действий.

---

* Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. I, 1958, стр. 94.

** Там же, т. II, стр. 527.

* М. Гершензон. Исторня молодой России. М., 1908. Дом Г. В. Плеханова. В 4654.

■

В многочисленных работах о русской литературе Плеханов внимательнейшим образом проследил все этапы развития русского реализма, рассматривая его как составную часть мировой литературы.

Плеханов посвятил ряд превосходных статей писателям-народникам, среди которых первое место отводит Глебу Успенскому. Все они изображали экономические процессы распада старой русской деревни, стало быть, вообще старого русского общества, значит, были реалистами особого толка — реалистами — исследователями социальной жизни.

Эти процессы вели к зарождению в России нового исторического класса — пролетариата. И тут возникла перед беллетристами-народниками непреодолимая трудиость. Зараженные народническими предрассудками, в частности боязнью «язвы пролетариатства», они в общем проглядели рабочий класс, не оценили его исторической роли. Тем самым их значение в развитии русского реализма оказалось сильно сниженным.

С приходом пролетариата пришли новые мораль и нравственность, складывались новые связи между человеком и коллективом.

Плеханов напоминает нам слова Глеба Успенского о том, что «старосту Семена Никитича можно понимать только в куче других Семенов Никитичей». Из этих слов Плехановым сделан вывод: «Изображать Семена Никитича можно только в куче других Семенов Никитичей». Все это ставит художника в самые неблагоприятные условия. Тут, действительно, и сам Шекспир оказался бы в затруднительном положении. И Плеханов пишет в связи с этим: «Художественному изображению хорошо поддается только та среда, в которой личность человеческая достигла уже известной степени выработки. Торжеством художественного творчества является изображение личностей, принимающих участие в великом прогрессивном движении человечества, служащих носительницами великих мировых идей»*. Логика его совершенно неотразима. Искусство изображает человеческую личность в процессе ее самосозидания. Следовательно, у художника тем больше простора, чем самодеятельнее и требовательнее к себе люди, которых он изображает. Личность революционного пролетария имеет наилучшие перспективы для своего развития, ибо она, как никакая другая, связана с великим прогрессивным движением человечества. Отсюда заключение: судьба литературы и искусства неотделима от судьбы пролетариата.

■

Плеханов как борец за реализм и Плеханов как критик модернизма — две неразъединимые стороны в его деятельности как марксистского теоретика искусства и литературного критика.

Можно, пожалуй, так выразить позицию Плеханова: если в прежнем реализме его революционная сущность была стихийной, за редкими исключениями скрытой для самих писателей, то художник-реалист, защищающий интересы пролетариата, сознательно проводит в своих произведениях революционные идеи и идеалы. От этого меняется качество самого реализма.

Плеханов представлял себе искусство реализма как всегда обновляющееся и совершенствующее свои средства. И он не мог иметь другого представления о реализме, раз, с его точки зрения, суть реализма в уловлении того, как непрестанно обновляется жизнь. Нет, тысячу раз не правы нынешние апологеты модернизма, по мнению которых Плеханов был не чуток к новым течениям в искусстве. В произведениях самих модернистов он сумел разглядеть нечто, заслуживающее внимания.

Нынче на Западе много пишут о том, что реализм устарел, не способен передать сложность переживаний современного человека. Все это не так ново. Даже очень не ново. Вспоминается книга апостола русского декаданса Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях в современной русской литературе». Эта книга вышла в свет в 1893 году. В то время гремел на весь мир могучий голос Толстого. Толстой создавал новые гениальные произведения. Чехов даже несколько позже, в связи с болезнью Толстого, писал, что, пока жив Толстой, можно оставаться уверенным, что русская литература будет исполнять свое великое назначение в мире. В таком же духе, но еще позже, высказывается о Толстом и Александр Блок. К моменту появления упомянутой книги Мережковского достиг своего расцвета гений Чехова. Начинал свой блестящий путь Горький. Мережковский словно не замечал всего этого. Он бросал пренебрежительные взгляды на реалистическое искусство. Он поносил великие гуманистические, тем более — открыто революционные идеалы. Он приходил в ужас от поднимающего свою голову пролетария, называя его «грядущим хамом». Реализму он противопоставлял модернизм, приписывая модернизму умение расширить сферу художественных впечатлений по причине разрыва с общественными, в особенности с социалистическими идеалами. Даже поэтика Достоевского и Толстого изображалась Мережковским не как раскрывающая во всей глубине общественные и психологические конфликты, а как передающая нечто неуловимое, иррациональное, темное в человеческих переживаниях.

Естественно, Плеханов сразу же вступил в бой с русским модернизмом, обнаруживая его родство с прежде возникавшими модернистскими течениями на Западе. Плеханов без труда разглядел в модернизме направленность против реализма. В его понимании, великое искусство возможно лишь как искусство, связанное, пускай даже бес-

* Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. II, 1958, стр. 246.

сознательно, с теми общественными силами, которые устремлены в будущее.

Реализм — искусство большого исторического пути. Напротив, модернизм во всех разнообразных вариациях его — искусство тупика и безысходности.

Деятельность Плеханова приходится на исключительно важный период в развитии русской литературы. Новые задачи, поставленные ростом освободительного движения, требовали обновления реалистического метода. Такие титаны, как Толстой и Чехов, лишь косвенным путем подходили к революционной теме. Тема революции выдвигалась как главная тема русской литературы. Как преемник Толстого и Чехова, но вместе с тем как писатель новой эпохи, вошел в литературу Горький. Противоположной реакцией на революцию был русский декаданс. Он не случайно складывался в те же 90-е годы. Борьба декадентов против реализма имела прямую политическую подоплеку.

Все эти разнообразные, но связанные между собой явления русского литературного процесса конца прошлого и начала нынешнего века нашли глубокую оценку в трудах Плеханова. Белинский считал дар критика одним из наиболее редких. Плеханов был выдающимся критиком. Но сила его не только в критическом даре. Он, прежде всего, являлся выдающимся теоретиком марксизма. Характеристика литературного движения входила у него в характеристику экономических отношений и общественно-идеологических противоречий эпохи. Все это придало особую убедительность его литературно-критическим выступлениям.

Плеханов обогатил самый метод анализа и изучения литературы. Его статья о пьесе Горького «Враги» называется «К психологии рабочего движения». Это классическая работа по теории социалистического реализма. Она была напечатана в 1907 году, то есть как раз в самый разгар борьбы Ленина и большевиков со всякого рода ренегатством, как следствием поражения первой русской революции. Плеханов также был непримирим к ренегатству. Ренегаты истерически кричали о «конце Горького», объясняя это тем, что Горький как художник связал свою судьбу с революционным пролетариатом. Плеханов начинает свою статью с отповеди буржуазным критикам. В том, что Горький стал художником революционного пролетариата, он увидел причину величайших художественных завоеваний Горького.

Плеханов называет Горького художником-психологом. И не просто психологом, но психологом-социологом. Художник пролетариата решает проблему, оставшуюся камнем преткновения для всей литературы XIX столетия,— проблему личного и общественного идеала.

От изображения идейных конфликтов эпохи не мог уклониться ни один художник, даже если он и пытался уклоняться от них. Но правильно раскрыть эти конфликты невозможно было, не сочувствуя той стороне, за которой было будущее. Позиция Ибсена часто была половинчатой. Хотя Ибсен назвал одну из основных своих пьес «Враг народа», ее главный герой, доктор Штокман, не был, собственно, враждебен народу. Плеханов убедительно показывает, что доктор Штокман по недоразумению считает себя врагом большинства, подсознательно он скорее вместе с большинством. Беда доктора Штокмана — в непонимании им своих собственных интересов, что объясняется незрелостью, крайней отсталостью большинства. На одной из книг, посвященных Ибсену, Плеханов сделал следующую надпись: «У Ибсена мораль борется (Sittlichkeit), и это неизбежно. Sittlichkeit того общества очень низка».

Видимо, смысл этих слов таков: Ибсен обличает низы общества не из презрения к ним самим, а из-за протеста и раздражения против их примитивности.

Кнут Гамсун, по мнению Плеханова, выступает против социалистических идей вполне сознательно. Свою статью о пьесе Кнута Гамсуна «У врат царства» Плеханов назвал «Сын доктора Стокмана», подчеркнув тем самым общность и различие между героями двух знаменитых писателей. Карено, герой пьесы Гамсуна «У врат царства», и в самом деле ослеплен ненавистью к пролетариату. В разговоре со своей женой он бросает такие слова: «Я выступаю против неба и земли... Я выступаю против всего, что стоит на моем пути...» Жена резонно замечает: «А что, если на тебя все набросятся?» Карено, не задумываясь, отвечает: «...на самом деле выходит наоборот. На всех бросаюсь я». Плеханов подчеркивает приведенные слова Карено и делает в книге заметки: путь Карено — «он бросается на всех» *.

Я хотел бы вспомнить здесь об отношении Плеханова к польскому писателю Станиславу Пшибышевскому. Пшибышевский был декадентом и находился под сильным литературным влиянием Достоевского. Но, в отличие от своего учителя, он сочувствовал революционному движению и в своих романах «Homo Sapiens» и «Дети сатаны» показал героев, которые, подобно героям Достоевского, сознательно ставят себя по ту сторону добра и зла, причем бесповоротно осудил их. В своем разборе пьесы Гамсуна «У врат царства» Плеханов резко противопоставил героя Гамсуна Ивана Карено герою романа Пшибышевского «Homo Sapiens» Эрику Фальку. Они похожи друг на друга своим человеконенавистничеством. Но если Гамсун идеализирует Карено, то Пшибышевский разоблачает Фалька. Образ Фалька, говорит Плеханов, художественно правдив, в образе Карено отсутствует всякая художественная правда.

Этот случай весьма показателен. Он говорит о большой гибкости плехановских приемов литературно-критического анализа.

---

* Кнут Гамсун. У врат царства. Книгоиздательство «Заря», 1901. Дом Г. В. Плеханова. Д 6788.

Плеханов называл Гамсуна *большим талантом*. Но никакой талант не может превратить ложь в правду. Кнут Гамсун создал произведения, которые никогда не потеряют своей ценности. Однако большой талант Гамсуна не спас его от позора, которым он покрыл себя в конце своей жизни, когда связал себя с гитлеровским фашизмом и квислинговцами. За несколько десятилетий до этого Плеханов словно предвидел такой страшный конец этого большого писателя.

К концу XIX столетия рабочее движение стало в подлинном смысле этого слова интернациональным. Литературу каждой страны теперь можно было понять лишь в тесной связи со всем мировым литературным развитием, а с другой стороны, в неотделимости от освободительного движения, также ставшего мировым по своему характеру. Вопрос об идейной направленности художника приобрел совершенно особый смысл, так как ни один художник теперь не мог оставаться нейтральным по отношению к определенным, решающим идеям эпохи.

Реализм — это идейность. Модернизм — безыдейность. Так Плеханов понимал положение в литературе своего времени. Он ведет издалека эту линию литературного размежевания. Резким протестом против идейности литературы отличаются многие выступления французских неоромантиков (например, Т. Готье) еще в середине XIX столетия. Не в большом почете была идейность даже у Флобера. Но Флобер при этом оставался великим реалистом, ибо по своей сути он был антибуржуазным писателем. В более позднее время Поль Бурже, например, выступая против социалистической идейности, оказывается апологетом идей, являющихся оплотом буржуазного мира. В других случаях писатели, напуганные все разгорающейся борьбой рабочего класса за свою свободу, уходили в башню из слоновой кости, замыкались в своем личном мирке, неимоверно гипертрофировали свое личное «я». Таковы, по Плеханову, корни модернизма, таковы его идейные основы.

Плеханов видел в русских модернистах своих прямых политических противников. С западноевропейским модернизмом дело обстояло несколько иначе. Он был политически менее активным. На Западе в это время не было непосредственно революционной обстановки. И хотя Плеханов в целом отрицательно относился также к западному модернизму, он находил и достойное внимания в произведениях ряда модернистских художников Запада.

Плеханов понимал значение художественного открытия вне зависимости от того, внутри какого литературного направления оно возникло. Вот его слова из статьи «Искусство и общественная жизнь»: «Нынешние «новаторы» в искусстве не удовлетворяются тем, что было создано их предшественниками. В этом нет ровно ничего плохого. Напротив: стремление к новому очень часто бывает источником прогресса. Но не всякий находит нечто действительно новое, кто ищет его. Новое надо уметь искать»*.

С точки зрения Плеханова, модернисты ищут новое не там, где надо. Они отворачиваются от передового общественного движения и передовых идей эпохи.

Плеханов хорошо знал, что среди художников-модернистов есть по-настоящему талантливые люди. А талант обычно не работает безрезультатно. И при безусловном отрицании им модернистского направления мы все время чувствуем озабоченность судьбами трудных талантов. Заявив, что модернизм *падает*, Плеханов тут же делает оговорку — это не надо понимать так, что дело обстоит безнадежно для всех художников-модернистов.

Внимательнейшим образом изучал Плеханов современную ему западноевропейскую живопись. Статью, посвященную шестой международной художественной выставке в Венеции в 1905 году, он озаглавил так: «Пролетарское движение и буржуазное искусство». Тут многое сказано уже заглавием. С одной стороны, именно пролетарское движение — единственно верная мера для искусства, ибо оно, это движение, стало сутью эпохи. Но, с другой стороны, в своей массе искусство на Западе оставалось буржуазным, и в качестве буржуазного искусства оно не способно проникнуть в сущность пролетарского движения, так как буржуазный класс является антиподом пролетарского.

Статья «Пролетарское движение и буржуазное искусство», можно сказать, обличает модернизм — обличает за безыдейность. Но Плеханов вовсе не чернит всех художников-модернистов подряд. Он вообще никого из них не чернит. Он не мог этого делать, ибо был слишком влюблен в искусство, исполнен величайшего уважения к таланту. Приведя чье-то изречение «Кубизм есть чепуха в кубе», он тут же говорит, что ругательство не есть объяснение. Плеханов во всяком явлении считал необходимым доискиваться до его корней. Словом, в его статье «Пролетарское движение и буржуазное искусство» мы встречаемся с тем же пристальным плехановским взглядом. Плеханов называет не одного, не двух, а целый ряд художников, картины которых понравились ему, хотя бы отдельными своими чертами. Это художники, за всеми живописно-техническими новшествами не забывшие о людях, о человеке. В их произведениях, говорит Плеханов, немало уродливого, но вместе с тем и истинно человеческого.

Плеханов отмечает у модернистов интерес к человеческой судьбе, но это ведь не их открытие, это принадлежит всякому искусству. Реализм тоже не первым открыл

* Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. I, 1958, стр. 185.

человека. И не здесь заслуга реализма и отличие его от модернизма. Художники-реалисты нашли новые пути к человеческой душе, представили нам человеческую душу с полнотой и глубиной, дотоле не известными мировому искусству. Вот о чем должна идти речь. В таком случае встает вопрос: что же *нового* в указанном смысле принес с собою модернизм? И оказывается, что он скорее отступал от завоеванных до него позиций, чем продолжал их.

Плеханов был принципиальным противником модернизма, но в его суждениях о художниках-модернистах то и дело попадаются сочувственные и одобрительные слова. Я уже сказал, что Плеханов был особенно внимателен к тем модернистским картинам, в которых сквозило сострадание к угнетенному человеку, иногда поднимавшееся и до поэтизации его человеческого достоинства. Например, голландского художника Яна Тооропа, примыкавшего к модернистам, Плеханов называет большим мастером, а некоторые его картины — превосходными. Но, по Плеханову, сила таланта этого художника сказывается, в первую очередь, там, где он, пускай и не осознанно, выступает противником буржуазной безыдейности, значит, так или иначе смыкается с реалистическими традициями.

В искусстве, как это очень хорошо понимал Плеханов, огромная роль принадлежит технической стороне дела, мастерству художника. Это относится ко всем видам искусств, в особенности же к живописи. Чрезвычайный интерес представляет то внимание, с каким Плеханов изучал технику новейшей живописи. В этом деле, конечно, смогут разобраться лишь специалисты. И, на мой взгляд, оно заслуживает того, чтобы наши искусствоведы и сами художники занялись этим вопросом.

Приведу лишь две записи, сделанные Плехановым при посещении парижского художественного салона в 1912 году:

«Странное дело! Они говорят о красоте, а красоты-то и нет в их произведениях... А возможности огромные — техника нынешняя хороша, но они ею не пользуются. Они ищут. Непроизвольное признание того, что без идеи нельзя».

«...Scène champêt» (Деревенская сцена) — ни смысла, ни колорита. А иногда вдруг поразит вас пейзаж — прелестный, свидетельствующий о силе современной техники».

Главным достижением мастерства художников, которых в то время было принято называть модернистами, Плеханов считал открытие новых световых эффектов. По словам Плеханова, обогащенные новыми техническими приемами картины этих художников углубляют наше знание природы, помогают людям лучше увидеть ее и приблизить к себе. Тем самым они увеличивают наш «запас наслаждений», значит, имеют определенные заслуги даже перед «будущим обществом».

Все сказанное еще раз свидетельствует о несправедливости обвинений Плеханова в невнимании к новым течениям в искусстве. Это голословные обвинения. Они имеют целью прикрыть грехи модернизма, стереть грань между реализмом и модернизмом. Не случайно в представлении того же Андре Жиссельбрехта, наряду с Плехановым, Белинский и Чернышевский оказываются ответственными за недостатки в развитии современного искусства. Своими положениями «искусство есть мышление в образах» или «искусство есть отражение жизни» они будто бы ставят в тупик современную эстетику и современных художников. Плеханов со всей неопровержимостью доказал обратное: в тупике оказываются художники, порвавшие с передовыми идеями эпохи, пришедшие к обесцениванию объективной действительности как предмета художественного изображения.

Плеханов принадлежит своей эпохе, но почти полстолетия, прошедшие с момента его смерти, показали, насколько он был прав в своей критике модернизма. В особенности это становится ясным в наше время. Кризис, с такой силой охвативший буржуазное искусство в начале нынешнего века, не ослабел, а еще более усилился. Модернистское искусство пошло дальше по пути дегуманизации, а тем самым и к потере национального облика.

Литературное наследие Плеханова живо и помогает нам в нашей сегодняшней борьбе.

Ю. КАРЯКИН

О НЕВИННОСТИ И ПОРОЧНОСТИ ДИЛЕТАНТСТВА

Прогрессивный буржуазный интеллигент-гуманитарий, будь он знаменитым писателем или скромным учителем истории в школе, наталкивается на две задачи: как заразить своими любимыми идеями «верхи» и «низы», как убедить и власть имущих и массы в необходимости «назревших преобразований», как отдать им свои знания. Но слишком часто, начав стучать во все двери, полагая, что все только и ждут не дождутся его слов и готовы принять его с распростертыми объятиями, он заканчивает тем, что быстро выдыхается и тогда проклинает всех, к кому только что обращался, запирается в своих четырех стенах, подбирает узкий круг единомышленников-слушателей, где и «отводит душу», то есть в относительной безопасности, беспрепятственно (и бесполезно), с язвительным остроумием и искренней горечью рассуждает о глухоте, косности и невежестве как «верхов», так и «низов» и, разумеется, о своей пропавшей исключительности. «Вот если бы они послушали, тогда...»

Ситуация не столько комическая, сколько трагическая.

А тут еще к двум традиционным вопросам прибавились новые. Что делать, если угроза светопреставления перестала быть только бредом сумасшедшего, впечатляющей метафорой или библейским пророчеством, но оказалась реальной, технически выполнимой операцией? Как быть перед лицом победоносно разворачивающейся агрессии «физиков» против «лириков»?

Никогда еще гуманистическое мироощущение и мировоззрение не было столь спасительным для общества, и никогда общество не было столь безразличным и даже враждебным к нему, как в наше время; но раз общество не хочет спасаться, будем спасаться в одиночку, подобно тем, кто имеет возможность приобрести индивидуальное атомное убежище, создадим свои духовные подземные убежища (это уже не старинные башни из слоновой кости), ибо термоядерная война идей уже идет.

Такие настроения стали эпидемическими.

Отлично понимая тяжелое, порой подлинно трагическое положение этих людей, отдавая должное их талантам и разнообразным познаниям, их критичности, их искренности в поисках «истины» и «правды», «красоты» и «добра», их особой чуткости, позволяющей улавливать, подобно тончайшему прибору, признаки предстоящих бурь, учитывая их способность бороться и за действительно новое,—нельзя в то же время закрывать глаза и на такие их особенности, на такие их недостатки, которые являются продолжением и отрицанием их достоинств. Это — готовность принимать частное за универсальное, выдавать свои болезни за болезни всеобщие, вечные и неизлечимые, заниматься самоусовершенствованием без самокритики, а самокритику превращать в самобичевание. Для них нет ничего выше «свободного выбора», как нет ничего страшнее отсутствия такой свободы. «Свобода воли», «свобода выбора» — это высшее божество. Но, как сказано в библии: «Не всякий говорящий мне: Господи! Господи! — войдет в царство небесное». Не всякий, кто молится на «свободу выбора», ею пользуется, а главное, желает ею пользоваться, испытывает в ней действительную потребность. Особая острота этой проблемы связана ныне с тем, что десятки и сотни тысяч людей получили свое гуманитарное образование тогда, когда в мире только-только начинала развертываться научно-техническая революция. Некоторые из них приветствовали ее так же, как в свое время Уитмен приветствовал паровоз (она же меньше всего в этом нуждалась). Многие ужаснулись — когда она возвестила о себе хиросимским взрывом (это ее не остановило). Иные попытались найти особый язык, чтобы оказаться «на уровне века». Но делать многозначительное и обязательно «прогрессивное» лицо («сочинить

физиономию», как говорил Достоевский) при упоминании о кибернетике, генетике, ввести в свой лексикон выражения вроде «обратная связь», «дискретность времени»— все это не может подавить постоянно испытываемое чувство неловкости и даже постыдного страха за то, что может обнаружиться, как за полузнанием некоторых слов скрывается отсутствие знания и понимания сути дела. Всегда существовавшие в сознании таких людей искорки агностицизма превратились вдруг в пожар, в котором суждено было сгореть и тому знанию, которым эти люди обладали, и, конечно, в этом пожаре должна была сгореть прежде всего история человечества, вернее, убеждение в том, что она познаваема, что в ней есть закономерности. Эти настроения превосходно выражает герой нового романа Э. Триоле «Великое никогда» (кстати, герой этот, Режис Лаланд,— и писатель и учитель истории): «Я не верю в возможность установить историческую правду... Показания непосредственных свидетелей, даже самых честных, никогда не совпадают; в сущности, все они лжесвидетели... раскрыть истину мировой истории — это все равно что воссоздать картину гигантского преступления с великим множеством свидетелей, лжесвидетелей, фантазеров, доказательств, отпечатков...»

И было бы еще полбеды, если бы тьма оставалась только позади. Но нет: люди — это «несчастные, зажатые в тисках мифического прошлого и мифического будущего... И спереди, и сзади непознаваемое, бесконечность... Мы выскакиваем из тоннеля бесконечности лишь на время нашей жизни... на мгновение становится светло, и тут же — фюить! Пожалуйте снова в бесконечный тоннель».

Так наступил своего рода гносеологический апокалипсис — явление тем более парадоксальное, что объем знаний (в том числе и гуманитарных) — и вширь, и вглубь — удваивается ныне за каждое десятилетие. И парадокс как раз в том и состоит, что для дилетанта, в сущности, непознаваем даже не мир, а сама наука о мире, непознаваемы не объективные законы развития, а уже имеющиеся и гигантски увеличивающиеся знания об этих законах. Непознаваемость знания. Уже добытого знания... Но здесь есть и очень серьезная проблема, совершенно не понятая дилетантом. Человек начинает читать новые статьи, книги — нужные ему, даже необходимые как воздух! — и вдруг оказывается, что многие из них он просто не понимает. То ли дело было раньше. Наверно, французским энциклопедистам приходилось читать меньше, чем нынешнему рядовому преподавателю истории и даже просто читателю. Во всяком случае, энциклопедистам не надо было знать, что было наделано и написано в XIX и XX веках... Но что же делать сегодня? Очевидно, учиться, доучиваться и переучиваться. Очевидно, надо делать это самостоятельно (пока необходимость такого массового доучивания и переучивания не будет всесторонне осознана как важнейшая объективная потребность общества и пока научная же организация такого доучивания и переучивания не станет правилом,— а это тоже требует коренной перестройки социальной структуры общества на действительно общественных началах). И человек пытается сделать это пока самостоятельно. Однако его хватает ненадолго, и он в конце концов решает, что можно и так прожить, не спеша, на наш, мол, век хватит... Но даже эта житейская мудрость сегодня уже не выручит. Нельзя уже «так прожить», не становясь смешным и даже опасным для общества. На наш век наших старых знаний уже не хватит. Их не хватает уже сегодня. Все это — во-первых. А во-вторых, ответственность решений, принимаемых и обществом, и личностью, становится предельной. И вот в это самое время очевидный крах дилетантства (и, главное, не в какой-нибудь чуждой или смежной, а именно в своей области — в истории общества) оказывается вдруг долгожданным откровением. Банкротство объявляется величайшим достижением. Нежелание, неумение и боязнь познавать общество и скрылись за фразами о его принципиальной непознаваемости. Дилетант стал пророком, и довольно-таки многословным (ибо должен и продемонстрировать обилие своих знаний и в то же время скрыть свое незнание). Ищешь порой какие-нибудь сложные причины, какие-нибудь таинственные секреты, почему человек выглядит таким неуловимо относительным и в то же время — таким многозначительным. А секрет зачастую банально прост. Да, да,— очень часто за всеми красивыми и умными фразами, демонстрирующими эдакую усталость от обильного знания, на деле скрывается просто незнание, обычное невежество, но благородное, так сказать. Дилетант — айсберг без подводной части, которая если и была, то растаяла, поэтому он так легко и кувыркается, но все равно — торчит, *хочет* торчать.

И главное, речь идет, повторяем, совсем не о том, что многие интеллигенты-гуманитарии оказались, как никогда, несведущими в точных науках, особенно в новых. Конечно, нельзя объять необъятное. Но речь идет о дилетантстве в своей собственной специальности, в данном случае в сфере истории. История оказалась вдруг на стыке многих наук. Она получила небывалую возможность использовать достижения конкретной социологии и социальной психологии, логики и криминалистики. Не будем здесь конкретно характеризовать проблематику современной исторической науки *. Надо сказать, однако, что общее представление об истории как о цепи преступлений является самым поверхностным морализированием и относится к донаучной стадии ее

* См. об этом, например, сборник «История и социология», М., 1964 (материалы обсуждения методологических вопросов исторической науки в АН СССР), а также сборник «Какое будущее ожидает человечество?». Прага, 1964 (материалы международного обмена мнениями в Руаймоне).

развития. Но даже если взять только одну сторону истории — действительное выявление социальных преступлений, и тогда оснований для пессимизма сегодня имеется меньше, чем когда-либо прежде.

В романе братьев Стругацких «Трудно быть богом» люди, посланные в научную экспедицию на одну из планет, где господствуют феодальные отношения, сетуют на то, что, кроме общего курса исторического развития формаций, им не был прочитан спецкурс по феодальной интриге. Им пришлось дорого заплатить за это. Они прошли этот спецкурс практически... Вообще «спецкурсы», исследующие интриги и преступления некоторых так называемых исторических деятелей, могли бы выявить и здесь свои интереснейшие закономерности. Этика исторической личности и этика историка—сегодня один из самых злободневных вопросов. Без уверенности в том, что преступники будут разоблачены, а жертвы и герои — реабилитированы, без полной отдачи себя этому делу, конечно же, труднейшему, а порой и небезопасному, без умения его вести и без постоянного совершенствования такого умения, без мужества и риска, без одной страсти —до всего докопаться, все разузнать и все понять — объективный историк немыслим. Без этого он — соучастник и продолжатель длящегося преступления, сознательно скрывающий или извращающий факты. Но можно быть уверенным и в том, что сам он тоже станет, рано или поздно — и скорее раньше, чем позже,— предметом исследования, из субъекта превратится в объект. И уж тогда низости его мысли, той низости мысли, которую Маркс считал специфическим преступлением ученого, лишающегося этого высокого звания, не будет найдено никаких оправданий, ни личных, ни общественных, ни житейских, ни политических. Можно ошибаться в поисках истины, но лучше молчать, чем выдавать за истину ложь, полуложь или даже четвертьложь. Но действительный выбор — не между молчанием и ложью. Остается еще один, старый, пусть «наивный», но единственно надежный путь — исследовать истину, бороться за нее, вытравлять ложь.

Господа фальсификаторы испытывают сегодня глухое и явное беспокойство: наука и общественное сознание достигли такой высоты развития, что вранье все более становится не только опасным, но прямо-таки невыгодным делом. Оно все время на грани разоблачения. И волей-неволей приходится задумываться не только о непосредственно выгодных сегодня результатах фальсификации, но и о ее завтрашних невыгодных последствиях. Приходится беспокоиться об алиби не только для прошлых преступников, но и о своем собственном алиби. «Выход» — в лицемерии, а лицемерие, по известному выражению, есть дань, которую порок платит добродетели. И увеличение этой «дани» не уменьшает, а лишь увеличивает лицемерие, совершенствует его.

После событий последних десятилетий нельзя уже оставаться «наивным» и «добросовестно заблуждающимся» человеком в решении коренных вопросов. Такая «наивность» и такая «добросовестность» оказываются по странной случайности весьма выгодным делом. Наивно верить в *такую* «наивность». Но Режис Лаланд считает, что с фальсификацией бороться бесполезно (но можно принять в ней участие — хотя бы шутки ради), что не будет никакого страшного суда ни над какими преступлениями: «самые добросовестные историки не способны разобраться, кто виновен в преступлении, кто не виновен, кто жертва, кто герой и кто мученик...» Неужели это относится и к истории, например, фашизма? К истории борьбы с ним? Неужели фашизм непознаваем? Неужели антифашизм уже не истина? Или миллионы убитых в Освенциме тоже были «лжесвидетелями»? «Нельзя разобраться...» И это в то самое время, когда концлагеря стали важнейшим «историческим первоисточником». Когда многим историческим персонажам действительно место только на скамье подсудимых. Не об этом ли мечтали прежние преступники? И не вдохновляет ли это преступников нашего времени? Вот кто должен в первую очередь поставить памятник Режису Лаланду, хотя сам он этого и не хотел, хотя сам он воевал с фашизмом (исповедуй он тогда свою концепцию, он не знал бы, в кого стрелять).

Впрочем, в одном случае скептицизм Лаланда, кажется, имеет основания. В его записях читаем: «Мадлена говорит, что русские, должно быть, умеют лучше умирать, чем мы. Они глубже вжились в тайну. Они просто возвращаются в нее. Они словно дети, которые падают с меньшей высоты и расшибаются не так больно, как взрослые. А мы — мы не любим умирать... Мы — мы боимся. Поимаем, что слишком многое надо понять, чтобы понять. Я спрашиваю ее, откуда у нее такие сведения о русских, насколько мне известно, у нее нет русских знакомых. Никогда, говорит она, не видела ни одного русского. Просто читала, так написано в книгах...» Не будем здесь обсуждать вопрос о том, кто любит умирать, а кто — не любит, кто, как, почему и с какой именно высоты падал и кто расшибался больно, а кто не больно. Но читая приведенные слова, можно подумать, будто в русской литературе не разрабатывалась тема «великого никогда», будто не Достоевский создал образ Кириллова и не Л. Толстой написал «Смерть Ивана Ильича» и будто все русские всегда и везде умирают одинаково — сто, пятьдесят, тридцать или двадцать пять лет назад...

Конечно, у историков еще масса нерешенных задач, своих «мировых загадок» — от судьбы инков и проблемы историчности И. Христа до убийства М. Ганди и Дж. Кеннеди. Но, во всяком случае, среди этих «мировых загадок» до сих пор не числилась загадка правления Екатерины II, разрешением

Ю. КАРЯКИН.
О НЕВИННОСТИ И ПОРОЧНОСТИ ДИЛЕТАНТСТВА

которой столь заняты Лаланд и его почитатели. В подтверждение своих взглядов на историю как на непознаваемый хаос Лаланд издал шутливые фантазии своей жены, выдав их за научный труд. Кое-кто поверил в новое «открытие». «Розыгрыш» удался как нельзя лучше. Все очень весело. Бумаги (а может быть, и времени) на этот трактат об Екатерине пошло, вероятно, не меньше, чем, скажем, у Экзюпери на «Маленького принца» или у Анны Франк на ее дневник... Но неужели же мир уже настолько благоустроен, что только и остается забавляться такими вот шалостями? Как сказано, хотят накормить людей перцем и маком вместо хлеба насущного. И в том-то и дело, что мира — большого и настоящего, страдáющего и борющегося — и нет в сознании Лаланда и его почитателей. «По ком звонит колокол» — это для них уже устарело. Колокола звучат все громче — оглохнуть можно, а уши — заткнуты. Вместо трудной выработки научного, цельного, гуманистического и мужественного мировоззрения (даже Чехов, по его признанию, выдавливал из себя раба!) — узенькое и самодовольное микровоззрение.

Конечно, можно утешаться тем, что дилетантство есть реакция на бездушие регламентированного мира или некая форма существования гуманизма, пусть бессильного, но все-таки благородного. Но гуманист должен быть вооружен чем-то более основательным, нежели вздохи и добрые пожелания. Иначе он жалок. Иначе он заслуживает того, чтобы какой-нибудь социальный подонок сказал ему: «У тебя, брат, теории, а у меня методы. Посмотрим, кто кого...»

Когда-то Белинский и Герцен обсуждали такой вопрос: почему честные поступают с подлецами, как с честными, а подлецы с честными — как с подлецами? С подлецами надо поступать, как с подлецами (это не значит — подло) — эту истину каждый человек открывает заново и самостоятельно... Но Лаланда и эти вопросы мало интересуют — даже в такой весьма условной и общей форме. И это очень рискованно. Невооруженный гуманист легко может превратиться в циника и мизантропа: его превосходные идеи никого не интересуют и никого не заражают — «значит», с людьми надо обращаться как с быдлом, «значит», они и есть быдло. Впрочем, на досуге можно и порассуждать о том, почему же благородство несравненно менее заразительно, чем порок (вот, мол, даже я сам тому пример). Вместо «наивного» знания того, как помогать людям, совершенствуется «реалистическое» знание того, как их обманывать, использовать, эксплуатировать.

Вместо абстрактных рассуждений с «природе человека» марксизм требует конкретного изучения конкретных классов, социальных групп, конкретных людей в конкретных обстоятельствах. Для него реализация гуманизма немыслима без соединения гуманистической мысли, основанной на точных знаниях, с революционными действиями трудящихся классов, и прежде всего рабочего класса, его самых развитых, организованных, сознательных отрядов, куда в наше время вливаются все более широкие слои и интеллигенции. Какие огромные знания нужны сегодня врачу, строителю, агроному, сколько лет необходимо для их приобретения... Но еще бóльшие знания необходимы политику, историку, художнику. Маркс предупреждал о той огромной опасности, какую несут недоучки, претендующие на роль учителей человечества. Когда он писал, что прежние философы лишь различным образом объясняли мир, а дело заключается в том, чтобы изменить его, то этот тезис не имеет ничего общего со следующим вульгарным его «переводом», обосновывающим вульгарное же дилетантство: не объяснять, а изменять. То есть изменять, не объясняя, не зная, что, как и для чего изменять. Революционный марксизм непримиримо борется с такой жаждой заставить «скакать» мир, с такой жаждой «изменять мир» без его научного объяснения. А ведь главной целью своего «Капитала» Маркс считал — «смягчить и облегчить муки родов» нового общества, для этого именно он и занимался наукой и без науки считал эту цель недостижимой. Все более точное знание законов общества и коммунистическая этика — неразрывны. Ленин в последних работах очень четко определил те человеческие, социальные качества, без которых невозможно строительство нового строя (и которые в одинаковой мере чужды и ненавистны дилетанту утонченному и дилетанту вульгарному). Нам нужны люди, писал он, за которых «можно ручаться, что они ни слова не возьмут на веру, ни слова не скажут против совести», которые не побоятся «признаться ни в какой трудности» и не испугаются «никакой борьбы для достижения серьезно поставленной себе цели» *. А число таких людей растет, растет неуклонно — во всех странах.

...Режис Лаланд свидетельствует: «...В течение всей своей жизни я мысленно давал крюк, дабы избежать столкновения с неразрешимыми проблемами». Но ведь без постоянной «тренировки» ума и мужества эти качества слабеют так же, как становятся дряблыми мышцы без физических упражнений. Можно всю жизнь «избегать столкновений», утешая себя тем, что когда-нибудь, потом, будет взят реванш, сразу за все, за все. Только хватит ли сил? Откуда они возьмутся, если они всю жизнь таяли? Свободы — той, о которой больше всего говорят, — больше всего сами и боятся. «Свобода выбора» проявляется не в приобретении, а в расточительстве, не в труде, а в поисках печальных развлечений. Итогом оказывается не что иное, как сам исходный пункт — вера в свою исключительность, впрочем, тоже непознаваемую. Пришли к тому, с чего начали, — именно потому, что начинали не с того, с чего надо. Подтвердилось, что зеркало не может быть ни един-

* В. И. Ленин. Соч. 5 изд., т. 45, стр. 391—392.

ственным, ни главным орудием познания даже самого себя, не говоря уж об истории.

Что же касается истории, то убожество концепции Лаланда поразительно. Гимназические знания столетней давности преподносятся с важностью открытия. Обещанное пиршество мысли свелось к скудному угощению, да еще за непомерно большую цену. Глухое упоминание о «микрофакторах» и тут же — «фюить! Пожалуйте снова в бесконечный тоннель». Беспроблемность, пожалуй, главная черта этой исторической концепции.

Сохранить мир, укрепить дружбу народов, найти наилучшие пути борьбы за создание нового социального строя — вот те главные общечеловеческие проблемы, которые, конечно же, кажутся усталым дилетантам банальными и устаревшими, скучными и нетворческими. Мир занят налаживанием и укреплением интернациональных связей, взаимообогащением национальных культур. Высшие достижения каждого народа и каждой страны должны наконец стать достоянием всех. И в этом — важнейшая историческая потребность нашей эпохи. Но одновременно — и это тоже факт! — вынашиваются реакционные планы, включающие ликвидацию целых народов...

Или взять такой вопрос. Уже многие не марксисты и даже не социал-демократы, а, например, представители новых государств в Африке и Азии или демохристиане признают, что социализм и коммунизм — закономерная стадия исторического развития. В этих условиях особенно важна борьба, которую развертывают марксисты против малейшего снижения критериев социального прогресса, коммунизма, критериев, включающих в себя всю совокупность экономических и политических, идейных и этических показателей. Это борьба против любого волюнтаристского произвола, происходит ли она справа или «слева». Можно сократить метр, которым меряют дорогу, но дорога от этого не сокращается. И если произвольное определение этих критериев чревато отходом и разочарованием масс, то научное определение, наоборот, усиливает реальную и растущую тягу масс к социализму и коммунизму. Метр этот должен быть прежде всего метром. Он должен быть таким же незыблемым, как тот, из платины, который хранится в Париже в палате мер и весов (кажется, ныне его определили еще более надежно). Он должен быть одинаковым в Азии и в Америке, в Африке и в Европе, в Китае и в Швеции, какими бы различными ни были исторические дороги, по которым идут народы... Но всего богатства проблем современного исторического знания для Режиса Лаланда и его наследников не существует. Никаких критериев никакой истины. Никаких критериев никакого прогресса.

С легкостью в мыслях необыкновенной историк, он же писатель, высеивает идеи об абсолютной относительности всех и всяких границ. И это очень опасно. Уж кому-кому как не современному писателю должна быть близка мысль о том, что идеи, любые идеи вырастают не в книгах, а в умах и сердцах, что высеиваются они тоже не на бумагу, а в людские души. Идеи — это не тисненые переплеты книг, а кровь, плоть и души людские, это не фолианты, размещенные в образцовом порядке на книжных полках, а люди, миллионы людей, классы, а иногда и страны, схлестнутые в борьбе. А идеологи — это самые ответственные люди, во всяком случае, не менее ответственные, чем политики. За внешне привлекательные, математически выверенные или расплывчатые формулы и образы, за все, казалось бы, абсолютно неопровержимые силлогизмы приходится порой расплачиваться ничем не оправданной кровью, кровью большой и к тому же не своей, чужой, или — примиряться с этим... Выходит, что Режис Лаланд поставил себя не только вне большой исторической науки, но и вне большой гуманистической литературы.

Интересна его собственная оценка своей роли: «Со мною получилось как с камнем, брошенным в море, отскочившим рикошетом от воды несколько раз, но запустившая меня рука, видно, была не слишком искусной, и линия горизонтального полета оказалась короткой: я почти тотчас же нырнул по вертикали в пучину забвения». Вместо почитаемой «свободы выбора» на первый план выдвигается «запустившая меня рука». *Ненайденность,* у которой есть вполне определенные личные и объективные причины, «объясняется» мистической *«выброшенностью».*

Симптомы этой болезни гениально уловил еще 120 лет назад Герцен: «Наука не достается без труда — правда, в науке нет другого способа приобретения, как в поте лица; ни порывы, ни фантазии, ни стремление всем сердцем не заменяют труда. Но трудиться не хотят, а утешаются мыслью, что скоро упадет с неба или выйдет из-под земли другая, *легкая* наука... Дилетанты вообще — тоже друзья-враги науки, nos amis les ennemis, как говорит Беранже... Дилетантство — любовь к науке, сопряженная с совершенным отсутствием понимания ее... Это платоническая, романтическая страсть к науке, такая любовь к ней, от которой детей не бывает... Дилетанты — это люди предисловия, заглавного листа, люди, ходящие около горшка, в то время как другие едят. Дилетанты принимают наружный вид своей эпохи». * Редко кто из них не искушается сыграть роль Моцарта — назло всем Сальери. Но дилетант всегда щеголяет чужими мыслями, выдавая их за свои. Так, едва ли не всем из-

* Критика дилетантства не означает апологии эмпиризма. Дилетант неуязвим для крохобора-эмпирика. Оба они даже нуждаются друг в друге, чтобы оправдывать свою односторонность. *(Прим. автора.)*

Ю. КАРЯКИН.
О НЕВИННОСТИ И ПОРОЧНОСТИ ДИЛЕТАНТСТВА

реченням Лаланда можно без труда подобрать эквиваленты в литературе — больше всего в экзистенциалистской, скажем, у Хейдеггера или Бердяева — этого кумира дилетантов.

Легкая наука, наука-дайджест, так и не родилась. Наука стала еще труднее, серьезнее, а мотыльковая легкость в ней, как и в искусстве, кокетство с серьезнейшими вопросами — еще нелепее. Принимать наружный вид *нашей* эпохи — это уже не милое верхоглядство. Не только грустно, но и прямо-таки зловеще звучит признание Лаланда: *«Бессилие человека* перед лицом вселенной открылось мне во всей ослепительной очевидности одновременно с тем, как в *мою жизнь* вошли врачи». Отсюда только шаг до знаменитого «После меня хоть потоп».

У Екклезиаста всегда находилось немало продолжателей. Но никогда еще прежде его откровение не перерастало столь быстро (даже минуя «Песнь Песней») в другое, апокалиптическое, откровение — Иоанна Богослова. Нельзя сегодня утешаться мыслью о том, что «все — суета и томление духа» — старый мотив. «Что было, то и будет, и что делается, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем. Бывает часто, о чем говорят: «Смотри, вот это новое»; но *это* было уже в веках, бывших прежде нас» (Екклезиаст). Но того, что происходит сейчас, *не было, не бывало.* Не было раньше у человечества таких возможностей все приобрести или все потерять. А это же в корне меняет все дело. То, что раньше просто ускоряло или просто тормозило прогресс, сегодня становится гирей на чаше весов между жизнью и смертью,— и не отдельного человека, не одной или нескольких наций, а всего человечества, всего рода людского. И человек, возводящий сегодня свое незнание в принцип непознаваемости, похож на медика, который бросает свое дело как раз в тот самый момент, когда медицина получает, наконец, возможности не только вылечивать людей, но и предупреждать их заболевания. Прежний агностицизм спекулировал все-таки на недостаточном знании, нынешний — на огромности знания. Помимо всего прочего, сегодняшний агностицизм — это очень часто философия дилетантской массы, не желающей доучиваться и переучиваться. «Дилетант» звучит непривлекательно, зато «агностик» (или, скажем, «экзистенциалист») — это другое дело! Это звучит гордо.

Если есть дилетантство как сравнительно массовое социальное явление, значит, есть общество, классы, слои, группы, нуждающиеся в нем. И ограниченность дилетантов — лишь специфическое проявление всеобщей ограниченности общества, основанного на антагонистическом разделении труда, на частной собственности, какие бы модификации эта последняя ни претерпевала. Такое общество нуждается в разорванном, частичном человеке. Человек цельный, совокупный, человек-личность ему не нужен, а главное — опасен. Оно, это общество, боится знания о самом себе, а больше всего боится обнародования этого знания. Но и оно нуждается в суррогатах цельности, всеобщности, полноты. Ради этого правящий класс и создает видимость своего приобщения к «Тайне». Монополия же на знание этой «Тайны» есть лишь монополия на эксплуатацию. А ныне в сферу этой эксплуатации вовлекаются весьма значительные и все расширяющиеся слои интеллигенции, причем именно они в наибольшей степени эксплуатируются в своих человеческих «сущностных силах» (К. Маркс), то есть не как скот, орудие или машина, а именно как люди — с их умом, фантазией, эмоциями, с их талантами. Но многие из этих людей вместо реальных сил, эксплуатирующих их, воображают себе силы «высшие», мифические и конечно непознаваемые. Они «не могут, не хотят и не будут!» подчиняться карлику, они могут склонить свою гордую голову лишь перед великаном... А карлик потирает себе руки и похихикивает над тем, как в его великанской тени, которую он так искусно научился отбрасывать с помощью всяких ухищрений, подсвечиваний и т. д., блуждают, словно слепые, люди, называющие себя «солью соли земли», как они сами (иногда с упоением) принимают участие в таком подсвечивании, сами удлиняют эту тень...

И надо быть благодарным Эльзе Триоле за то, что она показала кризис и опасность современного дилетантства. Как говорил Маркс, порой надо, чтобы люди испугались самих себя, чтобы вызвать в них отвагу. А каких бы резкостей в свой адрес ни заслужили люди, подобные Лаланду, не забудем ни на мгновение, что среди них есть и способные *противостоять* тем социальным силам, которые хотели бы обречь их на дилетантство именно там, где оно становится преступлением, то есть в решении самого главного вопроса — вопроса борьбы за самое жизнь, за выяснение ее смысла, за такое ее преобразование, при котором «свободное развитие каждого явится условием свободного развития всех».

Само собой разумеется, что этой заметкой (историка, а не литературоведа) далеко не исчерпывается содержание романа и те мысли, которые он возбуждает. Особенного внимания, наверное, заслуживают вопросы о литературно-композиционных особенностях романа, о его месте в творчестве Э. Триоле и в идейно-художественной жизни Франции. Однако анализировать эти вопросы — задача, выходящая не только за рамки этой заметки, но и за пределы компетенции автора.

Е. ГОЛОВИН

ПРОГРАММИРОВАНИЕ ПРЕКРАСНОГО

Вы набираете номер и говорите: «Доставьте мне, пожалуйста, через десять минут самую лучшую картину в мире или самый лучший рассказ». Вероятно, это покажется неуместной шуткой. Но есть люди, которых ваш заказ ничуть не удивит. Есть люди, которые планируют через десять, пятнадцать лет создание предприятий по производству произведений искусства всех сортов и, разумеется, с гарантийным качеством. Каждую минуту с конвейера сойдут сонаты, статуи, романы, картины. Вы сможете послать даже такой заказ: «Доставьте роман типа «Анны Карениной», только в три с половиной раза лучше». И вам доставят такой роман с приложением его технических характеристик, где многоэтажная формула свидетельствует, что данный роман именно в три с половиной раза, а не в два или пять раз лучше «Анны Карениной».

Все это, по мнению некоторых кибернетиков и профессоров философии, дело недалекого будущего. Десять лет назад в США, ФРГ и Японии начались работы по изготовлению машинной живописи и музыки. Теперь очередь за литературой. На состоявшейся в 1963 году в Ганновере встрече кибернетиков обсуждались конкретные предложения по разработке автоматов, способных производить энное количество текстов с энной степенью совершенства.

Текст! Магическое слово, которое поможет нам отворить дверь в таинственные лаборатории искусственной литературы. К чему утомительное разнообразие жанров, форм, названий — стихотворение, драма, роман, статья и т. п? Текст — нечто полностью подчиняющееся законам математической логики, нечто такое, что можно собрать, разобрать, измерить, вычислить, представить в виде схемы, формулы, комбинации единиц и нулей. Нечто необычайно гибкое, вмещающее без особого труда многотомную эпопею и новеллу, картину или симфонию. А что касается «лиры Аполлона», «источника Ипокрены», «божественного глагола» и т. п.— все это станет повседневным феноменом, ибо кибернетическая машина уже совсем скоро даст нам все характеристики этой лиры, вычислит кубатуру источника и количество букв «божественного глагола». Да и что, в сущности, такое — произведение искусства? Просто комбинация звуков, красок или слов, которая поддается дифференциации, а следовательно, ее можно закодировать, а следовательно, представить в виде структурной формулы, а следовательно... и т. д. В век электроники и автоматики все эти задачи не представляют особой сложности.

■

Много веков назад людям пришла мысль получить золото искусственным путем с помощью ряда операций над различными элементами.

Искусство «алхимии слов» почти столь же древнее. Создавать философские трактаты, романы, стихи без участия интеллекта, с помощью случайных комбинаций различных слов — разве это не заманчиво?

Джонатан Свифт дал в третьей части «Гулливера» следующую картину: «Ученые Лапуты построили аппарат — на двадцати квадратных футах разместились сотни маленьких кубов, соединенных проволоками. На плоскостях каждого куба были написаны лапутянские слова. Кубы вращались и производили тысячи различных комбинаций. Как только образовывалась не лишенная смысла фраза, ее записывали. Затем составлялись эрудированные трактаты. При затрате небольшого труда каждый мог написать книгу по философии, эстетике или математике».

Еще Порфирий Тиросский в III в. н. э. определил «понятие, как субъективный знак, которым мы оперируем, не имеющий никакой объективной действительности». Значит, если дать, например, каждому слову или даже букве определенное числовое значе-

ние, возможно получить литературное произведение математическим путем, рассудил и испанский алхимик XIII столетия Раймонд Луллий. Он создал теорию искусства словесных комбинаций, основанную на древнееврейской каббале. Согласно каббале, каждая буква имеет определенное цифровое значение (например, a = 1, b = 2 и т. д.).

С помощью своей «Ars magna», одной из первых счетных машин, Луллий нашел некое священное число, своего рода философский камень языковой алхимии. Это число, 3 628 800, с конца XIII столетия по наши дни не дает покоя литературным алхимикам. Оно гипнотизировало не только немецкого иезуита XVII столетия Афанасия Кирхера или шведского мистика XVIII столетия Сведенборга, но и Эдгара По, Артюра Рембо и особенно Стефана Малларме. Это число «аллегории абсолюта», «сверхкниги», которое, как считал Малларме, по словам одного из его биографов, «будет кульминацией духовной эволюции человечества, объяснением и выражением вселенной». Как известно, ни Малларме, ни его последователям не удалось, следуя рецепту Луллия, создать подобное произведение.

Но сейчас положение меняется. Профессор Принстонского университета Томас Макдональд и группа его сотрудников приступили к очередному штурму числа 3 628 800. Макдональд давно питает страсть к каббале и апокалипсису. Несколько лет назад он пытался расшифровать тайное значение апокалипсического числа 666, «числа зверя». По преданию, расшифровавший это число узнает срок конца света. Насколько известно, профессор Макдональд не сообщил результат своей работы, боясь, видимо, конкуренции со стороны оккультистов. Теперь его интересует «сверхкнига», тем более что есть соавтор — «электронный мозг». Создав подобное произведение, Т. Макдональд, если верить обещанию Раймонда Луллия, познает все тайны мироздания.

■

Кибернетический штурм абсолюта — явление редкое. Неизвестно, каким образом профессор Макдональд кончит свою работу и кончит ли он ее вообще, оставив без дела многотысячную армию ученых. Более конкретны поиски немецкого философа Макса Бензе и группы его сотрудников в области «машинного творчества» и особенно «исправления» и «дополнения» имеющихся в наличии шедевров мировой литературы.

Штутгартский кибернетик рассудил следующим образом: все люди — люди, и, как таковые, не лишены недостатков, даже самые гениальные. Любой художник, создавая свое произведение, не имеет возможности целиком выразить себя, спроецировать на полотно или бумагу только свое «я», поскольку он живет в обществе и, естественно, абсорбирует в какой-либо форме дух общества или отдельных индивидов.

В институте Макса Бензе производится особого рода хирургическая операция: художника пытаются отделить от общества, в котором он жил, разобрать его личность, как механизм, по винтикам и заново создать его на сей раз «подлинные» творения. Естественно, люди, в силу вышеуказанного обстоятельства, не способны на такую операцию. Это делает счетная машина, безжалостная, безгрешная, безошибочная.

Как-то в полночь, в час угрюмый,
полный тягостною думой,
Над старинными томами
я склонялся в полусне,
Грезам странным отдавался,
вдруг неясный звук раздался,
Будто кто-то постучался,
постучался в дверь ко мне.
Это, верно, прошептал я,
гость в полночной тишине,
Гость стучится в дверь ко мне.
Ясно помню... Ожиданья...
Поздней осени рыданья
И в камине очертанья
тускло тлеющих углей...
О, как жаждал я рассвета!
Как я тщетно ждал ответа
На страданье без привета,
на вопрос о ней, о ней,
О Леноре, что блистала
ярче всех земных огней,
О светиле прежних дней. *

Перед нами первоначальный (авторский) «вариант» двух первых строф «Ворона» Эдгара По. Проанализировав общую настроенность произведения поэта, изучив статью Эдгара По «Философия композиции», в штутгартском институте пришли к выводу, что этот «вариант» имеет мало общего с «подлинником», так как Эдгар По, не решаясь разбить предрассудки своего времени в отношении ритма, рифмы, стилистических фигур, знаков препинания и т. д., против воли сковал свою мысль. Счетная машина, управляемая сотрудниками Бензе, «освободила» произведение поэта от классической формы. Вот кибернетический «подлинник» вышеприведенных строф:

рассвет стук стук
огонь
тление
ЛЕНОРА
красное тление
гость
камин ЛЕНОРА Л
ЛЕНОРА
желание, тление
Е дух
угли
ЛЕНОРА осень угли
белые
линии
рассвета О
темные Р
линии
ночи А
гость

По крайней мере компактно. Вся поэма уместилась на двух страницах. И во всяком случае мы получаем определенное количество информации (по теории Бензе, точно такое же, как в первом случае) о времени года, об имени возлюбленной героя, а также о красных углях в камине. Ну что ж, и на том спасибо. Спорить не приходится, поскольку высчитано, что в период созда-

* Перевод К. Бальмонта.

ния «Ворона» именно эти слова попадались чаще всего в письмах, стихах и рассказах По, и создан даже график его настроений в то время, определивший конфигурацию слов на странице.

Итак, в машину вложили программу, содержащую словарный запас, график настроений, график ритмических модификаций и... получили «подлинник».

Не довольствуясь «исправлением» Эдгара По, Бензе принялся за Вольфганга Гете, задавшись благородной целью освободить и его от классической формы и прочих предрассудков. В недалеком будущем человечество ожидает приятный сюрприз — «подлинник» «Фауста». Труд, правда, колоссальный, «электронный мозг» работает с предельной нагрузкой, так как, прежде чем вывести структурную формулу, надо учесть сотни тысяч компонентов. Но зато какая перспектива! Получить «Фауста», написанного несравненно точнее и лучше, чем у Гете! В журнале «Аугенблик» опубликован отрывок (старый и новый) из первой части трагедии:

ФАУСТ

Мой друг, прошедшее постичь не так легко;
Его и смысл и дух настолько не забыты,—
Как в книге за семью печатями сокрыты
То, что для нас на первый беглый взгляд
Дух времени — увы! — не что иное,
Как отраженье века временное
В лице писателя: его лишь дух и склад...

ВАГНЕР

А мир? А дух людей, их сердце?
Без сомненья,
Всяк хочет что-нибудь узнать на этот счет?

ФАУСТ

Да; но что значит знать?
Вот в чем все затрудненье!
Кто верным именем младенца наречет?
Где те немногие, кто век свой познавали,
Ни чувств своих, ни мыслей не скрывали,
С безумной смелостью толпе навстречу шли?
Их распинали, били, жгли...*

Перед нами один из наиболее важных диалогов, необходимых для понимания личности Фауста и мировоззрения Гете. Вот как выглядит новый вариант:

Этих людей
Дух времени Фауст распинали
сердца
Вечная загадка человеческого
сердца
жгли
Вагнер
Ф били они говорили прямо били
жгли Фауст Вагнер Вагнер
А толпа
хочет
У Вагнер узнать что-либо
век
С Вагнер свой век Вагнер
Ваг нер
Т отраженье века в глазах
художника
Фауст Фауст

По теории Бензе, работа поэта аналогична работе переводчика, стремящегося передать на одном языке особенности произведения, написанного на другом. Но художественному переводчику (в особенности переводчику стихов) удается в лучшем случае передать только характер произведения и не очень исказить смысл. Читатель не может, конечно, полностью судить по переводу, как бы хорош он ни был, о достоинствах и недостатках произведения. Так же обстоит дело с поэтом, особенно с поэтом масштаба Гете. Глубоко оригинальный в мыслях и чувствах, живущий интенсивной духовной жизнью, поэт вынужден был как бы переводить свое произведение на язык, понятный окружающим. Поэт вынужден был принять вековые условности стихотворной формы, синтаксиса и т. п. В результате получилось не оригинальное произведение, а некий конгломерат. К этому прибавляется проблема «внутреннего времени». «Внутреннее время» художника и обычное «механическое» время — «две вещи несовместные». «Внутреннее время» — быстрее или медленнее обычного. Это обстоятельство сыграло решающую роль в замысле Бензе. Как известно, в «Фаусте» имеется несколько хронологических несообразностей. Вот одна из них: в двадцать третьей сцене первой части, в ночь убийства Валентина, Мефистофель говорит, что Вальпургиева ночь должна наступить послезавтра. Сцена «Пасмурный день» разыгрывается утром после Вальпургиевой ночи, она, таким образом, отделена от ночи убийства Валентина тремя днями. За эти три дня происходят следующие события: Гретхен родит ребенка, топит его в реке, затем «долго блуждает», ее берут под стражу, судят, как детоубийцу, и приговаривают к смертной казни — события, явно в три дня не вмещающиеся. Значит, рассудил Бензе, «внутреннее время» Гете гораздо быстрее, нежели «механическое», и скорость его языка несравненно выше обычной. Таким образом, вышеприведенный диалог Фауста и Вагнера надо воспринимать почти моментально. Отсюда, считает Бензе, утомительные длинноты, особенно многочисленные во второй части. Имея в недалеком будущем перед глазами нового компактного «Фауста», читатель сможет проникнуться духом этой трагедии и постигнуть ее, скажем, не за месяц, а за два часа.

Если отвлечься от философской основы, образцы «нового» Эдгара По и Гете мало чем отличаются от экзерсисов абстрактных и конкретных поэтов.

По Бензе, красота создается не вдохновением, не эмоцией, а строго определенным интеллектуальным усилием. Значит, эстетический процесс ничем существенно не отличается от других процессов, происходящих в природе. Его законы вполне могут быть вычислены.

Романтический ореол, который много столетий окружал искусство, создался только из-за постоянного отставания позитивной

* Перевод Н. Холодковского.

Е. ГОЛОВИН

ПРОГРАММИРОВАНИЕ ПРЕКРАСНОГО

науки от искусства. Бензе считает, что математическая подготовка художников прошлого, таких как Леонардо да Винчи, Рембрандта, Бетховена и т. д., была неизмеримо выше, чем у современных им ученых. Поэтому произведение искусства казалось необъяснимым феноменом, а художник — существом высшего порядка.

Вследствие развития философии и математики в XX веке романтический ореол постепенно перешел к науке. Школы и направления в искусстве начала нашего века только подтверждают эту истину: и футуристы, и кубисты, и дадаисты строили свои теории строго в соответствии с новейшими достижениями физики, математики и психологии. Считалось даже хорошим тоном, если та или иная группа художников наиболее научно аргументирует свои положения. Такие поэты, как Поль Валери и Андре Бретон, гордились знанием некоторых сложных областей высшей математики — случай, который не мог иметь места в XVIII и даже в XIX столетии.

Положение не изменилось и в наши дни. Уважающий себя модернист, работающий в любом жанре искусства, обязательно имеет в запасе десяток мудреных научных терминов, интеллектуальный блеск которых скрывает его зачастую скудные и скучные теории.

Сегодня существует в США, Японии, Бразилии и ФРГ ряд исследовательских институтов, работающих непосредственно над «текстами» искусственной литературы. Многие литературоведы считают, что работа поэта аналогична работе математика или физика. «Поэт становится ученым, экспериментируя с языком, как математик с уравнением»,— пишет известный критик Дитер Хассельблат в книге «Лирика сегодня». «Поэт распределяет слова по элементарным линиям в силовом поле, которое мы называем языком» (Беда Аллеман). И, наконец, Гуго Фридрих в исследовании «Структура современной лирики» эффектно определяет: «Лирика — экспериментально вызванный взрыв атомарных сил слова, ее таинственный язык — неожиданный результат химических соединений».

Основа для создания математической теории творчества налицо. И такая теория не замедлила появиться — книга Макса Бензе «Программирование прекрасного». Что побудило Бензе, философа и математика, взяться за чуждые, в общем, проблемы? Неудовлетворенность обычной, «человеческой» литературой. Эту неудовлетворенность он выражает довольно резко: «Бёль или Куртс-Малер подводят к одному концу: получит ли Ганс свою Грету. Это называется «содержанием». Содержание я могу найти самостоятельно, не прибегая к помощи литературы. Меня не интересует, получит ли Ганс свою Грету, меня интересует, получу ли я свою Грету... и мне не нужна литература».

Далее штутгартский профессор заявляет, что литература не нужна и потому, что при современном состоянии счетно-вычислительных устройств возможно искусственным путем получить стихи или романы.

Еще немного — и художники рискуют оказаться в положении контролеров метро или продавщиц газированной воды. Впрочем, Бензе не уничтожает всю литературу. Он нападает только на писателей, использующих, по его мнению, элементарные законы эвклидовой математики. К этому разделу он относит классиков, начиная с Гомера и кончая Ролланом, а также большинство современных авторов, независимо от школы, к которой они принадлежат,— в сущности, всех художников, конструирующих книги из привычных, не несущих «принципиально новой информации» фраз.

Свою позицию Бензе объясняет следующим образом: «Не нечто делать в языке, а нечто делать с языком. Проза и поэзия — понятия, указывающие, что можно сделать в языке, их формы известны и заданы. Текст — это нечто, что можно сделать с языком, из языка. Сделанное в языке имеет семантическое значение. Текст имеет статистическое значение». Только формалисты, по мнению Бензе, имеют право называться творцами. Истинные художники — это Эзра Паунд и Каммингс в Америке, Франсис Понж и Пьер Гарнье во Франции, Брок и Хелмс в Германии, а также сам Макс Бензе плюс «электронный мозг». Истинные жанры литературы — не рассказы, романы и стихи, а «констелляции», «тангенты», «структуры», «диагонали», «кардиограммы», «контуры» и т. д.

Для Бензе краска, форма, звук, слово — не более чем знак, носитель определенного количества информации. С этой точки зрения более половины слов в языке бесполезны, так как не несут принципиально новой информации. По существу, в языке на каждую тысячу слов только не более сотни несут информационную нагрузку. Информацию, содержащуюся в остальных девятистах, можно получить с помощью различных математических операций с сотней слов. То же самое с буквами и слогами. При чтении, особенно при чтении детективных романов, мы проглатываем большинство окончаний, суффиксов, проглатываем часто слова, фразы и даже абзацы. Мы живем слишком быстро, чтобы детально вникать в каждое слово. Следуя этому положению информационной эстетики, хорошим образцом «новой» литературы была бы цитата из «Золотого теленка» Ильфа и Петрова: «Сд. пр. ком. в. уд в н. м. од. ин. хол.», что означает — «Сдается прекрасная комната со всеми удобствами и видом на море одинокому интеллигентному холостяку».

Бензе опирается на положение «Логико-философского трактата» Витгенштейна, согласно которому «каждый элементарный факт выражается элементарным предложением, каждое сложное предложение есть сумма элементарных». То, что определенное слово обозначает определенный предмет, или состояние, или абстрактное понятие — только частный случай возможных отношений слова с действительностью. Например, вполне истинно предложение «Шкаф стоит

в углу». По Витгенштейну, столь же истинно предложение «Угол стоит в шкафу». Это последнее предложение, бессмысленное с точки зрения здравого смысла, выражает действительность, не доступную нашему восприятию, но вполне доступную математическому анализу. Согласно информационной эстетике предложение «Угол стоит в шкафу» имеет большую ценность, чем «шкаф стоит в углу», потому что несет принципиально новую информацию. Самое ценное эстетическое сообщение должно наиболее отступать от характера вероятности. Возьмем строку Брюсова «В зеркале дрожали отражения зари». Количество «новой» информации здесь невелико. Но несколько раз поменяв местами слова этой строки, мы получим искомую «новую» информацию:

1. В зеркале дрожали отражения зари.
2. Дрожь зари отражалась в зеркале.
3. В отражении зари дрожало зеркало.
4. Зеркало отражалось в заре дрожи.

Только первая строка обозначает реальность. Остальные три дают изображение трех действительностей, не доступных нашим органам чувств. То же самое получится, если на любой сугубо реалистической картине перемешать составляющие ее компоненты, уже не говоря о ташизме или абстрактном экспрессионизме. Рассуждая математически, искусство конструирует модели сотен и тысяч миров, из коих нашему восприятию доступен один — мир трех измерений. Где-то в центре всех этих миров — абсолют, и произведение искусства, являющееся моделью абсолюта, характеризуется числом Раймонда Луллия.

Итак, «языковая алхимия» в наше время возродилась в более совершенной форме. Разумеется, ни «Ars magna» Луллия, ни проволочное устройство ученых Лапуты не могут тягаться с электронно-счетной машиной. Кибернетик закладывает программу, учитывая, что всякая система из «m» субъектов и «n» предикатов дает «2^{mn}» элементов нового содержания. Из десяти наудачу выбранных слов машина дает любые осмысленные или бессмысленные комбинации.

Несмотря на весь апломб и высокомерные заверения, профессор Макс Бензе пока не создал с помощью своих «электронных» сотрудников ничего, что было бы достойно внимания. Хотя некоторых успехов он добился. Не считая проблематичного «исправления» классики, Бензе проделал работу по изготовлению машинных текстов — работу интересную и во многом знаменательную. Результат этой работы — два сборника: первый появился как книга стихов некоего Ульриха Краузе, второй — под названием «Электронная поэзия». Оба эти сборника резко отличались друг от друга. Если книга У. Краузе содержала стихи вполне понятные и зачастую сугубо реалистические, то «Электронная поэзия» напоминала очередной сборник какого-либо формалиста. Впрочем, некоторое время Макс Бензе не раскрывал секрет. Считалось, что Ульрих Краузе — молодой поэт, выпустивший первую книгу. Книга Краузе вызвала большой резонанс. Многие поэты и критики неоднократно выступали с рецензиями и статьями, посвященными «крупному новому таланту». Вскоре книгу переиздали тиражом 10 000 экземпляров — явление, редкое для сборника стихов. Стихи Краузе на первый взгляд поражали масштабностью тем, богатством словаря, тонкостью переживаний. Перед читателем поднимался образ некоего лирического героя — романтика, альтруиста, первого любовника, сочетающего в себе Джека Лондона, Франциска Ассизского и Жерара Филипа. Но, увы... через некоторое время обнаружилось, что все это великолепие имеет искусственный характер.

Как же Максу Бензе удалось создать такой правдоподобный сборник? Профессор и его сотрудники подробно изучили словарь современных поэтов, пользующихся популярностью. После этого был составлен репертуар слов, чаще всего встречающихся в поэтических сборниках. Например, такой ряд существительных: 1. Космос. 2. Небо. 3. Спутник. 4. Земля. 5. Мир. 6. Луна. 7. Кровь. 8. Атом. 9. Сердце. 10. Солнце. 11. Радар. 12. Кванты. 13. Арфа. 14. Небоскреб. 15. Распад. 16. Звезда и т. п. Соответствующим способом выбрали контингент глаголов и прилагательных. Из этого словесного материала машина изготовила пять тысяч превосходных метафор. Рецепт создания таких метафор весьма прост: берется два существительных. Первое ставится в именительном падеже, второе — в родительном. Потом наоборот: кровь неба, небо крови, арфа сердца, сердце арфы, солнце кванта, квант солнца, сердце небоскреба, небоскреб сердца, кровь моря, море крови и т. д. Выбирается также ряд броских географических названий: 1. Килиманджаро. 2. Сьерра-Невада. 3. Сан Паоло де Лоанда. 4. Иокогама. 5. Ориноко. Даже самые что ни на есть затасканные образы и выражения — «прозаизмы», «поэтизмы» и «трюизмы» — можно легко обновить. Сегодня ни один уважающий себя стихотворец не употребит подобного рода «шедевры»: «верблюд — корабль пустыни» или «любовь волнует кровь». Однако небольшая перестановка — и получается эффектно и оригинально: «корабль — пустыня верблюда»; «пустыня — верблюд корабля», «волны — кровь любви», «любовь — кровь волн»; подобрав и обработав материал, машина Бензе выпустила качественную продукцию:

Я пишу моим сердцем
В пыли улиц.
От Урала до Сьерра-Невады,
От Иокогамы до Килиманджаро
Звенит моя арфа —
Арфа телеграфных проводов.

Вполне приличные строки. Написано грамотно, на сносном литературном уровне. Каждый год сотни издательств выбрасывают на книжный рынок сотни тысяч подобных строк, а то и гораздо худшего качества.

Е. ГОЛОВИН
ПРОГРАММИРОВАНИЕ ПРЕКРАСНОГО

Выгоды комбинационного метода неисчислимы. В средние века это очень хорошо понимали. «Бессмыслица становится синонимом метафоры,— писал еще в XVII столетии итальянец Эммануэль Тезауро,— даже противоположные понятия можно соединить. «Город» превратить в «орла», «человека» — в «одуванчик», «льстеца» — в «солнце». Этим искусством в совершенстве владели поэты-маньеристы XVI—XVII столетия. Вот обычные сравнения, которые употреблял Д. Марино: «черепаха — лира без струн», «орган — соловей без перьев». У Г. Гофмансвальдау попадаются «плечи теплого снега», у Луиса Гонгоры — «дымящееся зеленое молчание гитары». Многие образы наших современников даже уступают вышеприведенным в алогичности: «черное молоко рассвета», «каменный колпак времени», «тень зеленолиственного сердца» Пауля Целана, «руки—форум», «смерть—хиромант» Эдуардо Каччиаторе. Комбинационным методом особенно злоупотребляли дадаисты. Слишком уж заманчиво, приятно и довольно легко создавать «новые миры».

Стул спит с открытыми глазами
Как заяц
Поэтому стул можно
Использовать как зеркало.

Эта строфа из стихотворения Ганса Арпа. Любой желающий может создать на тему Арпа массу вариантов. Надо только переставить слова — и «новая действительность» готова: «заяц спит с открытыми глазами, как стул, поэтому зеркало можно использовать как стул» и т. п.

Авангардист берет два слова, отдаленные по смыслу и по звучанию, как бы сталкивает их («руки — форум», «смерть — хиромант») и «складывает» стихотворение из полученных осколков. Подобные произведения сконструированы механически. Центр тяжести — одна, две мысли, тот или другой образ. Вынь их — все рассыплется. Кибернетическая имитация этих творений уже сегодня не представляет особого труда.

■

Ободренный успехами электронной комбинаторики, Макс Бензе обобщил свои соображения и сделал крайний вывод касательно литературы в целом. Вывод, естественно, неблагоприятный. Великодушный профессор, правда, решил помочь довести до совершенства имеющиеся в наличии классические произведения. Сейчас «исправляются» Эдгар По и Гете, но, учитывая энергию Бензе и его сотрудников, а также тот факт, что в США и Бразилии работают примерно в той же области, можно надеяться, что лет через десять мы будем иметь «хороших» Данте, Шекспира, Достоевского и т. д.

Поскольку для Макса Бензе обычная литература не представляет, за редким исключением, особой ценности, что же предлагает он в качестве литературы нашего электронно-космического века? Прежде всего Бензе установил несколько основных положений новой эстетики. Некоторых из них мы касались выше: «не нечто делать в языке, а нечто делать с языком», «произведение искусства как носитель принципиально новой информации», подмена семантики мудреной «статистической стохастикой», необходимой при производстве редукционных текстов, метатекстов и т. д. Понятие красоты, над которым веками бились художники, отпадает, так как симметрия только частный случай асимметрии, смысл — бессмыслицы, тональность — атональности и т. д. Об искусстве как познании мира и человека, о творчестве как духовной субстанции, о таланте, о чувстве, о мысли, конечно, и слова нет.

Макс Бензе не удовлетворился ни одной из теорий, «сделанных в языке». Но есть образцы «с языком»: средневековые пангрaмматические стихи, «грамматическая мистика» Новалиса, «грамматические медитации и молекулярные модели из букв» современных авангардистов. Эти образцы удовлетворяют штутгартского профессора высокой математической культурой и «принципиально новой информацией». Главное — отразить жизнь языка как «локализованной субстанции» без связи с реальностью, отразить динамику и пульс языка. Обычные эстетические нормы отпадают. Какова же новая цель эстетического процесса? Новая информация, полученная новым способом «интенсификации». Вот магическое слово, пришедшее на смену всему, чем было для человечества искусство.

«Интенсификация» — понятие, которое впервые в применении к искусству ввел Корбюзье, обосновывая конструктивизм в архитектуре. Корбюзье отметил, что эстетические ощущения человека, стоящего на тротуаре и смотрящего на дома, резко отличаются от таковых у человека, едущего в автомобиле со скоростью 70 км в час. В окна машины невозможно разглядеть детали орнамента, изгибы мелких арок и т. д. При увеличении скорости большинство архитектурных украшений сливается в одну полосу, то есть архитектурный язык предельно упрощается. То же наблюдается и в обычном языке, который становится беднее в словарном отношении и убыстряется ритмически. «Скорость» русского языка меньше «скорости» английского или французского, поскольку большинство наших слов длиннее и сложнее просодически. Поэтому задача, скажем, радиокомментатора, передающего репортаж о футбольном матче на русском языке, труднее, иежели у англичанина или француза. Радиокомментатор «интенсифицирует» язык, проглатывая окончания, пропуская слова, стараясь поспеть за игрой. Слушатель воспринимает его фразы как звукоряд, оторванный из-за большой скорости от смысла. Важно уже, не *что* говорит комментатор, а *как* говорит. То же происходит при исполнении быстрых джазовых песен, где смысл, в сущности, никакого значения не имеет, а слова только подчеркивают ритмические модуляции.

Бензе в прямом смысле слова доводит эту идею до абсурда. Из-за увеличения скорости языка, как он считает, мы начинаем воспринимать отдельное слово как букву, а

фразу как слово. Это получается потому, что устная речь сливается, не остается пауз между словами, а когда мы читаем небольшой абзац, особенно в газете, мы автоматически выбираем пару слов в первой строке, потом во второй, в третьей и... выжимаем общую фразу.

Бензе в сборнике «Электронная поэзия» предлагает следующие выражения, названные им «электронизмами» ускоренного будущего языка: «Ржавый надрез на зеленом сегменте вечера», «тепло случая течет из обсидиановой чаши» и т. п. Эти бессмысленные сочетания рекомендуется воспринимать как отдельные слова, каждое из которых выражает пока еще смутное однозначное понятие. Из таких «электронизмов» Бензе предполагает создать новый язык. Вот фраза этого языка: «из глубины тогда странная мысль» (первое слово) «возможность фигуры мякоть губ» (второе слово) «мякоть слова губы из глубины тогда» (третье слово). Подобное словотворчество Бензе именует «естественным процессом минимально-максимальных напряжений в микропространстве языка». Причем он отнюдь не настаивает на стремлении вникнуть в смысл этих слов и фраз. Их надо воспринимать интуитивно, наслаждаясь, если это возможно, их необычностью, стремительностью, интенсивностью сочетаний, экзотикой рожденных ими музыкальных или цветовых ассоциаций, смакуя их, как писатель-фантаст смакует флору и фауну выдуманной планеты. Такой «текст» существует уже независимо от автора, вырабатывая в процессе становления свои собственные законы. Теоретики из кибернетического института в Рио-де-Жанейро, также работающие над проблемой «нового языка», относят подобные «тексты» к классу «саморегулирующихся механизмов, контролирующих свои функции». Вот пример такого «механизма» из сборника «Электронная поэзия».

оставаться или не оставаться не говорить
более еще не
говорить еще не говорить более еще более
не говорить
говорить более недвусмысленное
оставаться не более
двусмысленным более двусмысленным
оставаться.

«Естественный» процесс кажется кибернетикам слишком долгим. Теория информации, своеобразно истолкованная, формирует «искусственный» процесс образования «минимально-максимальных напряжений в микропространстве языка». Основа такова: при изменении скорости информация увеличивается. Если медленно повторять какое-либо слово, оно как бы раскрывается шире, чем обычно, в разных оттенках смысла и звука. Если повторять такое слово еще медленней, оно начнет распадаться. Этот распад явится причиной метафоры или сравнения: onix (оникс) — o,nix (снег, лат.; олень — o, лень). Затем слово распадается на отдельные буквы (молекулы), которые могут сочетаться в различных вариациях, образуя новые слова (аналогия с броуновским молекулярным движением). Распад слова использовался в средние века при составлении криптограмм и в религиозных символических действах. Например, французское слово Hiver (зима) распадается на i vert («и» — зеленое). Изображая зиму, актер держал огромную букву «и», выкрашенную в зеленый цвет.

Слово, быстро повторенное несколько раз, приобретает информацию, которую несут сходные по звучанию слова, язык сокращается, та же информация может быть выражена меньшим количеством знаков. Комбинирование этих знаков даст неограниченное увеличение информации, пока, наконец, информация, скажем, трехсот слов не саккумулируется в трех:

красное и это решено красное и это не решено красное и не это не решено не красное не и это не решено красное и это решено не красное и это не решено красное не и не это решено и не это красное и это решено красное не красное и это решено.

Бензе утверждает даже, что при неограниченном скоростном повторении какого-либо одного слова в нем аккумулируется любое количество информации, иначе говоря, все возможное значение может быть выражено скоростными модификациями одного знака. Опять кибернетический поиск абсолюта. То же комбинирование, та же «алхимия слов».

Электронно-счетная машина хороша еще тем, что производит не только «тексты», но и теорию производства «текстов». Кроме этого она дает формулировки различных эстетических понятий:

стихи это следы молчаливых продолжений вызванных нашими жестами когда мы приходим или уходим производство красоты приятная сущность неточного рассеивание образа интенсификация ощущения бытия свобода воли одиночество математика осужденного на молчание.

Вот одно из «чудес» интенсификации: «текст» и «теория текста» совпадают, «текст» контролирует свои функции.

■

Мы совершили небольшой экскурс в область автоматической литературы и электронной поэзии. В последнее время эпитет «кибернетический» стал прилагаться к самым неожиданным объектам. Существует кибернетическая музыка, живопись, даже кибернетическая каббала. Словом, «физики в почете». Это хорошо представлено в одном современном романе, где герой, молодой кибернетик, опьяненный всемогуществом науки, рассуждает: «Что меня привлекает в магической пустыне кибернетического мира? Радость математической игры? Мы разложим в транзисторах и диодах последний остаток раздражающей неизвестности. Математическая основа мира! И души. И

Е. ГОЛОВИН
ПРОГРАММИРОВАНИЕ ПРЕКРАСНОГО

добра. В основе иррациональных духовных реакций — молекулярная структура с элементарными субструктурами. Мечта физиков! Мечта математиков! Мечта социологов! Математическая структура языка. В глазах структуристов силы, движущие группами людей, аналогичны молекулярным и ядерным силам. Но есть ли социальная физика?»

Это звучит ужасающе убедительно. Хочется даже снять шляпу, когда читаешь отчеты или записи бесед мэтров науки. Один из них, например, говорит: «Грустно думать, что природа лишена локальности»,— и люди чувствуют почтительную грусть, не зная даже ее причины.

Более двадцати лет назад немецкий поэт Готфрид Бенн написал четверостишие, весьма подходящее к современной ситуации:

Verlorenes Ich,
zersprengt von Stratosphären,
Opfer des Ion: Gamma Strahlen Lamm,
Teilchen und Feld:
Unendlichkeitschimären
auf deinem grauen Stein von Notre-Dame...

(Потерянное «я», разорванное стратосферой, жертва иона, ягненок гамма-лучей; частицы и поля: химеры бесконечности на твоих серых стенах, Нотр-Дам.) Химеры бесконечности над частицами и полями. Над «саморегулирующимися механизмами, контролирующими свои функции», над «интенсификацией» и «словознаками».

Вас тревожат загадки мироздания? Пожалуйста, вот в качестве универсального ключа к этому кроссворду — структура атома. Вам хочется немного поэзии — электронный Орфей к вашим услугам.

Возможно, структурный анализ имеет какой-то смысл — по крайней мере, для лингвистов и симеотиков. Но создание псевдонаучных эрзацев в литературе ничем не может быть оправдано, тем более — настойчивые попытки представить их как новейшее достижение цивилизации.

Грустно и смешно читать эти забавы, словно пародирующие средневековую мистику в наше время, и невольно задаешься вопросом: ради чего люди занимаются ими? Кому это нужно и выгодно?

Т. МОТЫЛЕВА

НАСЛЕДИЕ БЕХЕРА СЕГОДНЯ

В мае исполнилось 75 лет со дня рождения Иоганнеса Р. Бехера. В ГДР эта дата широко отмечалась — большой научной конференцией, торжественными вечерами, радиопередачами, выходом новых изданий произведений Бехера и новых работ о нем. Для немцев, строящих социалистическое общество, Бехер вдвойне дорог: и как один из основателей Германской Демократической Республики, и — прежде всего — как большой поэт, чье слово живет в народе.

В нашей стране Бехера знают давно и хорошо. Еще в 1923 г. его стихи появились в сборнике «Чужая лира», подготовленном поэтом-переводчиком Владимиром Нейштадтом. Избранные стихотворения Бехера, романы «Люизит» и «Прощание» выходили у нас не раз. Его творчество высоко ценили Горький и Луначарский. Новые работы о Бехере за последние годы написаны — или пишутся — не только в Москве и Ленинграде, но и в Киеве, Тбилиси, Иркутске...

А в Федеративной Республике Германии?

Осенью 1965 г., находясь в Мюнхене, я просмотрела каталог Баварской государственной библиотеки. Книги Бехера там есть — около сорока названий. Имеются старые немецкие издания догитлеровских времен и некоторые из книг, вышедших в ГДР. В зале периодики я увидела молодого человека, по облику, скорей всего, студента, погруженного в чтение журнала «Зинн унд форм» — ведущего литературного журнала ГДР, основанного в свое время Бехером. Такие издания доступны читателям ФРГ только в крупных библиотеках: в книжных магазинах или киосках их не найти. В Мюнхене, где Бехер родился и вырос, после войны не появилось ни одной его книги.

Первое и пока что единственное западногерманское издание Бехера — небольшой по объему сборник, вышедший в 1965 г. в издательстве «Лимес-ферлаг», в Висбадене. Он озаглавлен «Лирика, проза, документы» и включает стихотворения Бехера разных лет, отрывки из его романов и статей, а также письма к нему, отзывы о нем, принадлежащие крупным деятелям культуры. При всей неполноте, сборник дает некоторое представление и о силе многогранного, самобытного таланта Бехера, и о сложности пройденного им пути.

Богатая содержанием, разнообразная по составу книга привлекла к себе внимание. О ней говорят и спорят. Издательство «Лимес-ферлаг» пробило первую брешь в стене непонимания и предвзятости, отделявшей выдающегося немецкого поэта от западных немцев. Бехера в ФРГ почти не знали — теперь узнали его хоть частично. И даже литераторы, относящиеся к нему не очень-то доброжелательно, приветствуют сам факт появления сборника: многолетнее табу нарушено, и это хорошо.

Вместе с тем в западногерманских рецензиях на эту книгу, где больше, где меньше дает себя знать инерция предубежденности. Особенно заметна она в статье Казимира Эдшмида — литературного сверстника Бехера, одного из первых глашатаев экспрессионизма. Эдшмид находит одобрительные слова только для ранней, отвлеченно бунтарской лирики Бехера. Заслуга молодого Бехера, по Эдшмиду, не столько в том, что он восставал против империалистической военщины и против самих основ бюргерского, мещанского бытия — сколько в том, что он «в предполье новейшей немецкой лирики разрушал проволочные заграждения языковых предрассудков», ломал традиционную поэтическую форму. Похвалы по адресу раннего Бехера — сами по себе весьма сдержанные — сопровождаются у Эдшмида длинным перечнем грехов, относящихся к последующим периодам жизни поэта. Подумать только: он в годы фашиз-

ма эмигрировал «не в Англию, Швейцарию или Америку, а в Россию»! Пытаясь опорочить товарища своей поэтической юности, Эдшмид запутывается в противоречиях. С одной стороны, он утверждает, что коммунистическая деятельность Бехера «не имела никакого отношения к его поэзии, если не считать того, что он писал для прославления коммунистического режима...» С другой стороны, Эдшмид не скрывает своей злобы по поводу того, что Бехер в зрелую пору творчества был целиком и полностью «завербован» (engagiert) — то есть отдавал целиком свои творческие силы делу революционного преобразования мира. Эдшмиду было бы, очевидно, приятнее, если бы Бехер ограничился революционными преобразованиями в сфере немецкой грамматики.

Другие рецензенты держатся лояльнее. Петер Гамм, посвятивший новому сборнику большую статью в гамбургском еженедельнике «Цейт», прямо утверждает: «Неудачи Бехера, или то, что принято считать таковыми, могут — как показывает и этот сборник — дать более верное свидетельство о нашем времени, чем эзотерические удачи тех, кто всю жизнь посвятил личному самоутверждению, кто не попытался сломать глухую стену, отделявшую их башню из слоновой кости от масс, обреченных буржуазным строем на потребление халтуры». Нелегкий творческий путь Бехера, который, прямо и страстно отзываясь на самые насущные запросы эпохи, искал, рисковал, дерзал, двигался вперед через внутренние кризисы, несравненно почетнее и благороднее, чем эгоистическая самоуспокоенность литераторов-эстетов; отрадно, что гамбургский рецензент сумел это понять. Но и он, говоря о поэзии Бехера, не может удержаться от шаблонных упреков в «коммунистическом классицизме» и в «угождении низменным вкусам» народных низов. Да и в рецензии Сабины Брандт во «Франкфуртер альгемейне цейтунг» справедливые и добрые слова по адресу Бехера-поэта уравновешиваются оговорками: Бехеру ставится в вину, что он написал Государственный гимн ГДР, да и вообще «замарал руки» (!) участием в политической жизни.

Все это — еще далеко не худшее, что пишется о Бехере в ФРГ. В обширном двухтомном труде А. Зёргеля и К. Хохоффа «Поэзия и поэты времени» (новое расширенное издание, 1963) краткий очерк творчества Бехера, принадлежащий К. Хохоффу, написан вызывающе необъективно. Даже Казимир Эдшмид не решается отрицать, что Бехер был «как-никак, на свой лад, хорошим немцем». Хохофф расходится в этом вопросе не только с Эдшмидом, но и с неизмеримо более высокими литературными авторитетами. «Пусть даже Томас и Генрих Манны в годы изгнания очень уважительно отзывались о Бехере-поэте, все же у него слышатся фальшивые ноты: подлинным отечеством Бехера была не его родная немецкая земля, а страна большевизма, и когда он жаждал мира, то имел в виду pax sovietica».

Под конец тон очерка становится уж вовсе развязно враждебным. Смысл теоретических трудов Бехера, написанных им в последние годы жизни, сводится Хохоффом к болезненному самоанализу, доходящему до самоотрицания; общая же, итоговая оценка творческого пути поэта выглядит так: «В его ранних стихах была большая, хоть и грубая сила. Но в них таилась опасность опошления поэзии; содержание стало важнее, чем средства выражения, и таким образом разбилась художественная форма; стихи утратили свою достоверность» *.

Так в труде, претендующем на ученую солидность, западногерманская «легенда о Бехере» получает наиболее воинствующее выражение. Тут явно делается расчет на неосведомленность читателя, который с произведениями поэта знаком в лучшем случае отрывочно и понаслышке и лишен возможности самостоятельно судить о них.

Есть основание пожалеть, что и в сборнике, выпущенном «Лимес-ферлаг», отсутствуют многие лучшие стихотворения Бехера. Очень скупо даны замечательные сонеты-пейзажи, написанные в изгнании и проникнутые любовью к родной природе. Нет ни поэмы «Лютер», ни широко известных у нас сонетов, посвященных Рименшнейдеру, Леонардо да Винчи, Рембрандту, Гёльдерлину, Баху. Почти не представлена антифашистская поэзия предвоенных и военных лет, включая и поэму «Деревянный дом», содержащую глубокие размышления о судьбах Германии, о долге и назначении поэта.

Не будем отрицать заслуг молодого Бехера, создателя взрывчатых и гневных бунтарских стихов. Но именно в книгах периода эмиграции («Искатель счастья и семь тягот», «Сонеты», «Вновь рожденный») Бехер нашел ту отточенную, свободную и вместе с тем строгую форму, которая позволила ему с большой художественной силой воплотить внутренний мир передового человека XX столетия — верного сына Германии и борца за ее лучшее будущее.

Вчитываясь в стихи Бехера разных лет, любой непредвзятый читатель имеет основание еще и еще раз убедиться, насколько грубо искажает истину Казимир Эдшмид, говоря, будто лирика Бехера не имела ничего общего — или имела мало общего — с его коммунистическими убеждениями. Напротив — убеждения эти органичны для строя зрелой поэзии Бехера, определяя не только непосредственно политическую, но и философскую, да и самую интимную ее сферу. В 20-е годы Бехер считал, что его долг — писать прежде всего на темы, прямо связанные с классовой борьбой пролетариата. В годы изгнания он пришел к более глубокому пониманию партийности художественного творчества: пришел к мысли, что революционный поэт и может, и должен осмыслить в свете своего мировоззрения *все* области жизни. Стоит вспомнить известные строки из поэмы «Деревянный дом», обращенные к временным хозяевам тогдашней Германии, гитлеровцам: «Ни звука вам

* Albert Soergel, Curt Hohoff. Dichtung und Dichter der Zeit. II Bd. Düsseldorf, 1963, S. 478—480.

не уступлю! Ни краски хотя б одной не дам по доброй воле!» От имени антифашистской, «другой Германии» Бехер заявлял права на все прекрасное, что входит в национальное достояние немцев,— от живописных побережий Неккара до хоралов Баха.

Обогащение содержания шло рука об руку с обогащением мастерства. Томас Манн писал Бехеру в 1938 г., благодаря за полученный сборник «Искатель счастья и семь тягот»: «Его особенность и его красота и та притягательная сила, которую он имеет для меня, заключаются в слиянии традиции с будущим — формы с революцией,— слияние, которое кажется парадоксальным и не является таковым, ибо все эти злокачественные антитезы формы и жизни, или духа и жизни, конечно, ложны». Правда, мы уже видели, что Хохофф — а быть может, и не он один — пренебрегает мнением Томаса Манна. Б. Л. Пастернак, получив от Бехера сборник «Вновь рожденный», писал ему 25.IX 1940 г. (по-немецки): «Благодарю тебя, настоящий, большой, единственный поэт. Я еще только перелистал твою книгу — она так насыщена поэзией, что достаточно было немногих строк, чтобы исторгнуть у меня восклицание о твоей единственности...» Письмо кончается словами: «Книга, книга!!! Завидую тебе».

В западногерманской критике, как мы могли убедиться, считается дискуссионным — можно ли говорить о патриотизме зрелого Бехера. Нам представляется, что если вопрос этот и уместно ставить, то только применительно к Бехеру раннему. У экспрессионистов (как впоследствии и у сюрреалистов и приверженцев других «авангардистских» течений) отвращение к официальной шовинистической идеологии подчас оборачивалось отрицанием всего национального — так обстояло дело и у Арагона, и у Бехера в пору их литературной молодости. Пример тому — стихотворение Бехера «Германия» из сборника «Распад и торжество» (1914): автор как бы бравирует презрением к своей стране, противопоставляя ей — назло благонамеренным бюргерам — «Париж, розовую мечту нашего детства...» Поэзия Бехера поры изгнания — последовательно и глубоко патриотична. Сила отрицания фашизма тут — органическая составная часть любви к родной стране. А Советский Союз, где поэт прожил 12 лет, был для него не просто убежищем, но прежде всего плацдармом для борьбы с гитлеровской диктатурой.

В стихотворении «Москва, Лаврушинский переулок» Бехер вспоминал об этой полосе своей жизни:

...Германия на письменном столе
Распластанна лежала предо мною.
И я увидел лик ее во мгле
И плач ее услышал за стеною.
Я словно шел с казнимыми на казнь.
Гнил в казематах, изнывал в печали.
Испытывал проклятую боязнь,
Когда шаги по лестнице стучали...
Но летней ночью рухнули ворота,
И лопнуло оконное стекло,
И черною волной водоворота
Мой стол взметнуло ввысь и понесло...

(Перевод Л. Гинзбурга)

В конце мая 1941 г. московские писатели торжественно отметили 50-летие Бехера. На вечере в Центральном доме литераторов собралось много народу; приветственные речи произнесли К. Федин и Н. Асеев. Бехер прочитал им в ответ стихотворение «Благодарность друзьям в Советском Союзе» — он был растроган, мне хорошо запомнилось, как непривычно взволнованно звучал его голос. Но настроение у него было явно не именинное. В мире было тревожно — все это чувствовали. В начале июня в Гослитиздате собрались переводчики и критики: обсуждали только что сверстанный большой сборник стихов Бехера, делали замечания по поводу состава и отдельных текстов. На следующий день я встретила Бехера и рассказала ему об этом собрании. Он сказал с видимым недовольством: «Вот, будете еще и еще обсуждать, переделывать — и книга вовсе не выйдет». Он оказался прав: началась война, и книга не вышла.

В одну из первых недель войны — в июле — я зашла в редакцию «Интернационале литератур»; Бехер сидел за своим рабочим столом, перед ним лежала объемистая серая папка, на которой его размашистым почерком были написаны слова «Священная война»: новый большой цикл стихов, созданный в поразительно короткий срок. Бехер дал мне перелистать рукопись. Одно из стихотворений, неоконченное, начиналось словами: «Я вижу, братья мои, как вас гонят на чудовищную бойню...» Бехер заметил мое удивление: «Что, не нравится? Поймите: вы русская, а я немец. Для вас солдаты Гитлера — враги. А для меня они, помимо того, мои земляки, жертвы страшного обмана... Да ну, оставим это. Вот послушайте стихотворение, которое вам понравится». И он прочитал мне наизусть «Балладу о троих», лаконичную и сильную, пронизанную единой рифмой «nein!». Здесь с необычайной остротой концентрации выражена идея дружбы народов: русский, еврей и рядовой немецкий солдат вместе говорят фашизму «нет». Так — в своеобразной поэтической притче — Бехер еще в первые дни войны Советского Союза с гитлеровской Германией выразил свою мечту о пробуждении антифашистских сил в немецком народе.

А теперь находятся в ФРГ недобросовестные или недальновидные люди, которые судят и рядят — можно или нельзя «простить» Бехеру его любовь к Советскому Союзу! Да, конечно, для Бехера Страна Советов — которую он приветствовал еще в 1917 г.— была родиной мировой пролетарской революции. Она вместе с тем была для него и той решающей силой, которая могла избавить — и избавила — немецкий народ от фашизма. В этом — внутренний смысл стихотворений, в которых Бехер прославлял священную войну советского наро-

---

Т. МОТЫЛЕВА

НАСЛЕДИЕ БЕХЕРА СЕГОДНЯ

да против немецко-фашистских захватчиков.

Советские литераторы, которые общались с Бехером в годы эмиграции, помнят, как часто бывал он резок и откровенен в критике того, что было для него неприемлемым, как придирчиво реагировал он на проявления бюрократизма, равнодушия или небрежности, с которыми нередко сталкивался в повседневной жизни и в практике редакционно-издательской работы. Он вел себя в нашем большом советском доме не как посторонний, не как молчаливо корректный гость, а как полноправный член советского общества, кровно заинтересованный в его успехах, нетерпимый к тому, что идет ему во вред и что может уронить его престиж в глазах трудящихся других стран. Однако в стихах о Советском Союзе Бехер, естественно, выдвигал на первый план то, что он справедливо считал главным: всемирно-историческое значение Октябрьской революции, героизм, самоотверженность советских людей — в строительстве нового мира, а затем в борьбе с гитлеровскими полчищами.

Произведения, написанные Бехером в 1941—1945 гг.— пьеса «Зимняя битва», стихотворения, поэмы,— дают возможность почувствовать остроту внутренней драмы, которую переживал он в те годы. Боль за соотечественников, давших себя втянуть в преступную войну, жгучий стыд за Германию и тревога за ее будущее — все это отозвалось в его поэзии тех лет, например, в стихотворениях «Обелиск», «Детские башмачки из Люблина», «Поле битвы под Сталинградом», «Ясная Поляна». Перефразируя известные слова Ленина, относящиеся к Чернышевскому, можно сказать, что эти стихи Бехера проникнуты тоскующей любовью к родине — тоскующей вследствие отсутствия революционности в массе ее населения. Бехера глубоко тревожила та моральная деформация, которой подверглась немалая часть народа Германии при гитлеровском режиме: он видел свою задачу поэта в том, чтобы пробудить в своих соотечественниках гражданскую сознательность и совесть. Задолго до разгрома фашизма он вынашивал планы демократического обновления немецкой культуры. И принялся за практическое осуществление этих планов сразу же после окончания войны.

Иные западногерманские литераторы злобствуют по поводу того, что Бехер стал видным государственным деятелем ГДР, занял пост министра. Конечно, он мог бы избрать иной путь — «протоптанней и легче», мог бы, ни во что лично не вмешиваясь, писать стихи в тиши своего кабинета. А вместо этого Бехер, вернувшись на родину, засучив рукава строил новую культуру, объединял силы творческой интеллигенции, помогал своим соотечественникам, травмированным или дезориентированным за годы гитлеровского господства, духовно выпрямиться и возвратиться к созидательной работе. Все это, понятно, отнимало у поэта немало сил. Но он не мог жить иначе.*

Как известно, Бехер в течение последних десяти лет жизни много работал в области теории литературы и искусства, выпустил четырехтомный цикл «Опытов». Сборник теоретических работ Бехера, вышедший в Москве в 1959 г. под названием «В защиту поэзии», привлек к себе большое внимание. Можно перечислить множество статей и книг советских критиков и искусствоведов, где высказывания и мысли Бехера привлекаются для решения тех или иных острых, дискуссионных вопросов социалистической эстетики. Теперь появился новый, более обширный сборник работ Бехера о литературе и искусстве (под названием «Любовь моя, поэзия») — он разошелся в короткий срок. Нетрудно убедиться, насколько практический опыт государственной, организаторской деятельности стимулировал обобщающую мысль поэта, помогал ему — преодолевая устаревшие схемы и догмы — утверждать *высокое назначение* искусства в социалистическом обществе. В «Опытах» Бехера высказано немало глубоких и смелых мыслей не только по специальным проблемам поэтики, таким как теория сонета, но и по таким вопросам, как организация литературного дела в условиях социализма, воспитание художественной молодежи, роль критики, нравственные принципы писательской работы. Теоретическое наследие Бехера наряду с наследием поэтическим — важная часть того, что им завещано товарищам потомкам.

---

* Уже после того, как эта статья была сдана в набор, нам стало известно, что издательство «Лимес-ферлаг» выпустило вслед за сборником избранных сочинений Бехера и его роман «Прощание». В рецензии, опубликованной в цюрихской «Вельтвохе» от 20 мая, критик Франц Шонауэр отмечает реалистическую достоверность этого романа, представляющего «честное зеркало немецкой действительности перед первой мировой войной». Он вместе с тем высказывает предположение, что, если бы роман был продолжен, «коммунисту Бехеру, обязанному соблюдать «принцип партийности», пришлось бы изменить свой метод». Иной раз на Западе и серьезные критики, каким является Франц Шонауэр, поддаются шаблонным и нелепым представлениям о писателях-коммунистах... К сведению Ф. Шонауэра можем сообщить, что роман Бехера «Прощание» еще при первом своем появлении в 1940 г. был высоко оценен марксистской критикой — и советской, и немецкой. Именно партийность художественного творчества, присущая Бехеру, позволила ему дать глубокоправдивую картину жизни империалистической Германии.

И. АНИСИМОВ

СОВРЕМЕННОСТЬ РОЛЛАНА

1

Это название не связано с юбилейными соображениями, хотя ролландовские торжества дают много веских подтверждений современности писателя, которому исполнилось бы в этом году 100 лет. Вообще говоря, юбилеи деятелей социалистической культуры обладают способностью высекать из прошлого искры подлинного огня, но юбилей Роллана в этом отношении особенно поучителен.

Итак, о современности Роллана.

Тема эта необычайно обширна, и, не стремясь к исчерпанию, можно коснуться некоторых существенных сторон ее.

Особый интерес представляет эстетический аспект проблемы.

Творчество Роллана чрезвычайно многообразно и многожанрово, но делается все более ясно, что его становой хребет — великие романы «Жан-Кристоф» и «Очарованная душа». Предположение, что эти романы продолжают один другой, можно подтвердить достаточно убедительно.

Необходимо обратить внимание на некоторые особенности структуры этих романов, переходящих один в другой, но вместе с тем разделенных и содержанием и эстетической дистанцией, поскольку между ними пролегает большой промежуток времени, заполненный многими событиями, историческими сдвигами, изменениями.

В последние годы его жизни — неимоверно тяжелые годы, когда в старости ему пришлось познать иноземное нашествие, Роллан много писал о самом себе и о своем творчестве, стремясь связать воедино все стадии своего пути.

В «Воспоминаниях», а также в «Кругосветном плавании» содержится много новых данных, помогающих обобщить творческий опыт Роллана во всей его сложности. Особенно ценно все то, что он говорит о своих первых литературных исканиях, о ранних произведениях, которые проложили путь к «Жан-Кристофу», и о самом романе. Современный исследователь не может пройти мимо этих интереснейших авторских признаний. Некоторые из них будут приведены.

Исключительно важным является замечание Роллана о трех основных «нравственных стихиях», соединяющихся в образе Кристофа: первая — «аскетизм — это гранит. Дисциплина души, пламенный пуританизм, страсть к чистоте и героическим деяниям»; вторая — «пламя», «жизнь в расплавленном состоянии»; третья — последовательно проявившееся в конце романа стремление Кристофа остаться «над схваткой».

Поскольку роман «Жан-Кристоф» является высокоцентрализованным произведением, характер основного героя определяет и основное структурное решение романа. И вывод о его многоплановости, который надлежало сделать, исходя из самой структуры произведения, подчеркивается теперь и авторским суждением о «тройственной и единой душе» Кристофа. Итак, «Жан-Кристоф» — это роман, имеющий несколько планов. Рассмотрим их.

Первый план романа — это исследование действительности средствами реализма, который я бы назвал ожесточенным. В нашей науке принято называть подобный реализм критическим, но, даже оставаясь в рамках этого понятия, хочется сказать «ожесточенный» реализм. Это реализм высокого обличительного накала, поэтому черты сатиры в нем проявляются постоянно, на каждом шагу, и чем дальше, тем они явственнее.

Именно этот план «Жан-Кристофа» находит свое выражение в знаменитой формуле «ярмарка на площади» — в образе, который проходит сквозь все творчество Роллана. В своих воспоминаниях, в дружеских письмах он постоянно говорит о том, что здесь претворен весь опыт его нелегкой жизни и что «Ярмарка на площади» служит основным итогом его суждений о современной цивилизации.

«Ярмарка на площади» — это грандиозное историческое обобщение, в котором выражена существенная особенность ролановского творчества. Как художник переходного периода, он обладает в высшей степени развитым чувством истории. Он ощущает неустойчивость действительности и в поисках объяснения обращается к урокам прошлого. Он вглядывается и в даль будущего. «Ярмарка на площади» — это саморазоблачение современной цивилизации, это уродливая действительность, сама себе выносящая обвинительный приговор.

Роллан писал Горькому в 1918 году: «Ваша жизнь... связана с гибелью старого мира и с возникновением среди бурь мира нового». Горький представлялся Роллану как бы аркой между этими двумя мирами, между прошлым и будущим.

Эта великолепная метафора бесспорно может быть отнесена и к самому Роллану: он принадлежит к тем западноевропейским писателям XX века, которые с самого начала исходят из того, что старый мир изживает себя и что их время есть переход к новому.

В этом смысле все творчество Роллана глубоко исторично, в нем находит свое обоснование надвигающийся крах буржуазного общества. Здесь он сам видит важнейшую особенность романа «Жан-Кристоф». Это подлинная «современная история», проникнутая предчувствием близящихся социальных потрясений.

Настоящее привлекает Роллана как определенный этап исторического развития. Этот историзм углубляет современность данных им изображений. То, что Анатоль Франс называл «современной историей» и что было его замечательным открытием, в которое он вложил так много таланта и ума, привлекает к себе и Роллана.

От «Жан-Кристофа» до «Очарованной души» продолжается пытливое исследование современной действительности, поиски выхода из того тупика, в который загоняет человека буржуазное общество. И в своих «Воспоминаниях» Роллан часто приходит к мысли, что изображение действительности, которое дано в его произведениях, имеет исторический характер.

Он был историком общества, обреченность которого ему ясна с самого начала, нелицеприятным историком «цивилизации Европы с ее лживой справедливостью, с ее лживой истиной, с ее лживой гуманностью».

Он клеймит презрением лицемерную цивилизацию, утратившую смысл, измельчавшую, прогнившую, не способную породить что-либо подлинно значительное. Роллан беспощаден к «ярмарке на площади», и этот образ наполняется все более жестоким и грозным содержанием. Роллан обнажает все стороны современного культурного распада. Он обвинитель.

«Ярмарка на площади» становится мерой, которой он мерит духовную жизнь современного общества.

Особенно ясен исторический характер этого обобщения, когда начавшаяся в «Жан-Кристофе» «ярмарка на площади» переходит в «Очарованную душу», продолжается там, становясь «Смертью одного мира». Происходит определенное изменение и в самой действительности и в лейтмотивах романа, возникают выводы, которыми теперь уже обоснован окончательный приговор старому миру.

2

Подобная оценка европейской цивилизации не является редкой для литературы начала XX века. Мы находим ее у многих проницательных современников, например, у Александра Блока, который с не меньшей, чем Роллан, бескомпромиссностью относится к этому явлению. Но Роллан не ограничивается приговором выдохшейся цивилизации. Основой больших достижений его творчества является то, что Роллан вступает в борьбу с этим лицемерием. Бурным поискам отдан второй план романа — контрастный по отношению к первому, антикристофовскому плану высокой героики.

Сначала он заполнен историческими фигурами.

Первые поиски выхода из тупика, в котором молодой Роллан очутился, обращены к прошлому. Его великолепные «жизнеописания», посвященные Бетховену и Микеланджело, доставившие ему известность, были попыткой найти опору и противопоставление «ярмарке на площади» в этих титанических фигурах прошлого.

В этом же направлении шли и грандиозные замыслы «Театра революции», где Роллану виделась возможность показать потрясающий контраст между началом буржуазной эры и той ямой, в которой очутилась современная цивилизация.

Роллан надеялся, что ему удастся здесь воссоздать героический мир, который будет самым реальным и самым наглядным обвинением современной эпохе буржуазного распада.

Но это была лишь подготовка к решающей битве, и от исторических примеров Роллан переходит к попыткам создать современную героику. Он бережно переносит добытые в историческом прошлом черты героики в современность. Возникает «Жан-Кристоф» — роман, в своей тональности связанный с ранними историческими поисками человеческого величия. В этом смысле Роллан называет этот роман «бетховенским».

Есть много привлекательного в убеждении Роллана, что путь искусства должен принять героическое направление. Никакого другого способа сокрушить власть «ярмарки на площади» он не видит. Сопоставляя непримиримо враждебное, взаимоисключающее, Роллан стремился сделать абсолютно очевидным уродство, цинизм и аморальность буржуазной цивилизации.

В «Воспоминаниях» он пишет о своем «бетховенском» романе: «Своеобразие книги состоит в том, что это первый роман, где героями взяты гении». Это свидетельствует о том, какой резкости контраста добивался Роллан и с какой силой убежденности утверждал он господство положительного в «Жан-Кристофе».

Здесь необходимо обозначить одну характерную черту всего творчества Роллана, весьма свойственную и Жан-Кристофу,— его плебейскую неистовость, его люсьен-левеновскую хватку. Недаром одна из книг первого романа носит название «Бунт», и сам автор подчеркивает, что основной замысел произведения берет свои истоки именно здесь. Он особо выделяет плебейское начало своего творчества и плебейскую ненависть к «паразитам общества». Эта здоровая сила лежит в основе всех проявлений ролановского «бунта» против лицемерия буржуазного общества.

Протест Роллана надо рассматривать в определенных связях с литературой и общественной борьбой его времени, помня о том, что он совсем не был одинок. Достаточно указать здесь на духовную его близость к Жану Ришару Блоку и Роже Мартен дю Гару.*

Ромен Роллан принадлежит к числу наиболее значительных писателей XX века, которые стали историками охватившего капиталистический мир неотвратимого кризиса, и были проникнуты предчувствием надвигающейся революции, порой еще очень и очень смутным, но все более настойчивым.

Такова основа необычайно резкой контрастности двух планов романа и заложенной в нем тенденции к крайнему обострению конфликта.

В «Воспоминаниях» Роллан признает сам, что он готовился в годы Кристофа к «большому сражению, что он задумал» целый ряд произведений под общим названием «Fas ac Nefas» — «Дозволенное и недозволенное» и был намерен «приступить к полной переоценке материальных и моральных ценностей эпохи».

«Я был готов к полному разрыву. Я не строил себе никаких иллюзий... Я знал, на что иду, настраивая свою скрипку для новых «ярмарок на площади».

Таким образом, можно считать установленным не только наличие двух планов в романе «Жан-Кристоф», но и до предела доведенное их противопоставление. До предела! Я бы сказал, что это — само отрицание возможности компромисса. Уже здесь в творчестве Роллана можно предсказать революционные движения, которые ему предстоит осуществить в будущем.

Но ведь мы знаем, что существует в «Жан-Кристофе» еще и третий план. Существует, точнее сказать, навязан действительностью безвременья.

Уже в попытке пересадить исторический героизм в современность таилась серьезная опасность. Она заложена была в идейной неопределенности, которая свойственна Роллану тех лет.

Он сам хорошо говорит об этом: «где-то вдали я различал берега нового мира, но не был в состоянии к ним пристать».

---

* Обширная и еще не полностью опубликованная переписка Роллана с Ж. Р. Блоком начинается в 1910 году письмом Блока, в котором молодой писатель выражал от имени того поколения, к которому он принадлежал, «самую глубокую признательность за то моральное освобождение, которое совершил в нас и лично во мне «Жан Кристоф». Мне было двадцать лет, когда появилась «Заря». И если бы не опасение, что громкие слова могут испортить мое признание, я сказал бы Вам, что то была для меня заря энтузиазма. С тех пор каждый этап моей жизни, моей молодости был отмечен новым томом «Жан-Кристофа», и каждый новый том освещал мне путь и придавал мужества». Впоследствии возникла тесная дружба между писателями, продолжавшаяся до самой кончины Роллана.

Переписка с Роже Мартен дю Гаром начинается в 1909 году в связи с первым произведением молодого автора, на которое Роллан отозвался весьма сочувственно. Письма Роже Мартен дю Гара свидетельствуют о том, как значительно и устойчиво было влияние Роллана на его творчество. В одном из писем 1913 года он признается Роллану, что над романом «Жан Баруа» он работал, имея перед глазами всего два произведения: «Война и мир» и «Жан-Кристоф». Поздравляя великого писателя с его семидесятилетием, он снова повторяет, что в решающие моменты творчества «о Вас, Ромен Роллан, я постоянно думал». Годом позже, по случаю получения Нобелевской премии, он пишет Роллану, что имя его представляется ему «высочайшей ценностью, и вот уже тридцать лет!».

На рубеже столетий Роллан пытался почерпнуть нужную ему энергию боя в социализме. Он вступает в прямые отношения с социалистическим движением, сближается с Жоресом и другими деятелями французского социализма, видя в них единственную опору, которая может поддержать его.

Но этот контакт не достигает цели, писателю не удается обогатить свое творчество опытом социализма, и долгое время он остается далеким от великого идейного наследия марксизма.

Вот почему в романе «Жан-Кристоф» кроме двух планов, о которых мы говорили — план «ярмарки на площади» и план «бетховенской» героики,— существует третий план: это индивидуалистическая отрешенность, аскетическое одиночество, в котором и рассчитывает найти опору бунтующий молодой талант.

Глубокотрагично то, что художнику с такой мужественной хваткой, с такой ненавистью к компромиссу был «навязан» третий, компромиссный план романа «Жан-Кристоф». И здесь и начинается то, что позже, в годы послевоенного духовного кризиса, будет обозначено формулой «один против всех». Намечающееся в «Грядущем дне» примирение с действительностью (первый вариант философии «над схваткой») вело от «бунта» к «аскетическому одиночеству», которым хочет утешиться художник, с такой силой показавший социальные контрасты своего времени.

Развязать этот сложный узел могли только изменения в самой действительности. А пока задуманный и в какой-то мере уже написанный роман о революции, который должен был стать одной из частей цикла «Жан-Кристоф», остался где-то законсервированным и ждет исследователя как материал к возможному, но не осуществленному произведению.

Однако всепримиренный и всепримиряющий «грядущий день» не мог стать надлежащим завершением бунтующего «бетховенского» романа.

3

Вот почему «Очарованная душа» представляет необходимое продолжение «Жан-Кристофа». Первый роман долгое время ждет своего подлинного завершения. Должны были совершиться исторические события, которые до неузнаваемости изменили современный мир.

Первая мировая война стала для Роллана жестокой проверкой, проверкой его моральной и идейной позиции. Он был достаточно подготовлен к тому, чтобы резко осудить все виды и формы шовинизма, которые захватили подавляющее большинство западных писателей. Он вступил с ними в борьбу, как обличитель, но вместе с тем он считал возможным остаться «над схваткой», исключая возможность действенного вмешательства в события, исключая возможность революционного решения возникших проблем.

Известно, что Роллан жил в те годы в Швейцарии буквально в нескольких часах езды от Циммервальда и Кинталя, где под руководством Ленина выковывалась революционная программа борьбы против войны. Однако Роллан продолжал оставаться «над схваткой».

После войны он сделал попытку объединить широкие круги писателей вокруг своей «Декларации независимости духа», вступив в полемику с революционной позицией Барбюса и группой «Кларте», но очень скоро убедился в том, что задуманное им объединение бесплодно и не является перспективным. Это стало его большой духовной драмой.

Великую Октябрьскую социалистическую революцию он приветствует с первых шагов ее. Он воспринял ее как давно ожидаемый поворот в судьбах мира и человечества. И несмотря на то, что в ряде вопросов он не согласен с Советской Республикой, он мужественно защищает ее от империалистических посягательств.

Постепенно в его взглядах происходят коренные изменения. Роллан видел, как бурно и уверенно развивается страна социализма, и связывал теперь с нею все свои надежды на будущее; с другой стороны, кризис капитализма в эти годы, предельно обострившийся, еще раз подтвердил приговор капиталистической цивилизации — «ярмарка на площади» явно приближалась к закрытию.

В романе «Очарованная душа» отразилась вся грандиозная ломка старого и бурное, мучительно противоречивое возникновение нового. Это уже совсем другая эпоха по сравнению с эпохой «Жан-Кристофа», но вместе с тем и ее продолжение.

И мы видим, что «Очарованная душа» структурно начинает повторять то, что было в «Жан-Кристофе». Сначала дан первый план — реалистический. «То, что я написал, это новая «Ярмарка на площади», но более жестокая; и она распространяется далеко за пределы одной нации — на весь мир».

Отчетливо намечен второй план, план героики, который на этот раз уже не нуждается в исторических контурах. Это героика более реальная, более обыденная и вместе с тем более насущная, уходящая глубокими корнями в действительность. Современная героика в полном смысле этого слова.

Продолжение двух основных планов, переходящих из одного романа в другой, совершенно очевидно. Сам автор подтверждает эту взаимозависимость. С полным основанием можно сказать, что оба романа составляют один горный хребет. Исследуя геологическую структуру двух частей этого хребта, мы убеждаемся, что они образованы из одних и тех же пород.

Но если в «Жан-Кристофе» был третий план, то в «Очарованной душе» он утрачен. И это великая победа Роллана, потому что третий план «Жан-Кристофа» мешал взрыву, он был прокладкой, изолировавшей от соприкосновения две части, которые при соединении должны дать гигантский взрыв. Теперь эта перегородка устранена и взрыв происходит.

Горький писал в 1931 году, называя Роллана «одним из наиболее сильных духом бойцов», что он восхищен мощью «слов человека мужественного и действительно независимого; человека, который, написав «Над схваткой», смело ринулся в эту схватку двух миров».

Переписка Роллана и Горького богата поразительно точными, взвешенными, облеченными в афористическую форму суждениями, относящимися к творчеству друг друга. Эта переписка представляет собой неисчерпаемо богатый материал для историка литературы и для читателя, интересующегося всей сложностью духовной жизни Роллана и Горького.

Вот этот переход от иллюзий отстранения от действительности к активному вмешательству в ход событий и определяет главное изменение в структуре второго романа.

Повторение «Грядущего дня» теперь уже невозможно, и совершившийся сдвиг выводит роман на революционную дорогу.

Таким образом «Современная история», которую продолжает писать Роллан, уходит далеко вперед по сравнению с «Современной историей» Франса, открывшего этот вид романа, которому предстояло и еще предстоит большое будущее. Сказанное не означает, что фигура господина Бержере потеряла свое значение, напротив, еще раз подтвердилась огромная подлинно историческая роль сделанного Франсом художественного обобщения, но теперь возникло новое и актуальнейшее продолжение.

Можно сделать некоторые выводы относительно современности Роллана.

«Ярмарка на площади» — образ, который полностью сохраняет свое значение сегодня и даже как будто становится более злободневным: Роллан обличал гибнущую и гниющую буржуазную цивилизацию на первых стадиях разложения, которое с тех пор шло все дальше.

Достаточно здесь поставить вопрос об отношении Роллана к декадансу, к модернизму, к «эстетам», как чаще всего говорил он. В «Ярмарке на площади» проницательно и беспощадно показано, как пустяковое литературное изобретательство, выдающее себя за подлинную литературу, поднимает невероятный шум и гам, стремясь скрыть свою духовную нищету.

В шестидесятых годах эти инвективы Роллана против беззастенчиво рекламирующего себя псевдоноваторства чрезвычайно современны. Если бы просто перепечатать многие страницы, то они попали бы в современную цель и их можно было бы целиком отнести к тому, что происходит в современной Франции. Да и не только во Франции.

Героическое положительное начало, значение которого так глубоко понимал Роллан и которое он сделал краеугольным камнем своих основных произведений, переместилось в новейшее время в область социалистических литератур. Социалистические литературы не могут не стремиться к постижению героического, и это естественно. Все значение открытия, сделанного Ролланом, увидевшим, что только путь героического может быть самым полным выражением движущих сил современной эпохи, осознает передовая литература нашего времени, и прежде всего литература социалистического реализма, в сферу которого Роллан входит своими произведениями, относящимися к «годам борьбы», и в том числе заключительными звеньями «Очарованной души».

Роллан сам оценивал свои последние произведения как новый этап своего творческого развития, тесно связывая их с социалистическими достижениями культуры нового мира.

4

Называя великие романы Роллана «современными историями», мы имеем в виду преемственность. То, что начал Франс, должно было продолжаться. Франс понимал, что современность надо рассматривать как момент исторического развития и таким образом показать его неустойчивость, неустойчивость буржуазного строя жизни — уже близится то время, когда вся старая «система» должна рухнуть. Творчество Роллана движется в этом направлении.

Историзм Роллана имеет весьма широкое значение. Это не только оценка капиталистической эпохи, данная содержанием и самим названием романа «Смерть одного мира», но и определенная концепция будущего.

Предчувствие этого будущего выражено прежде всего в том, что мир предстает в тревожном ожидании близящихся потрясений. Это канун краха. Роллан вовсе не склонен созерцательно отнестись к тому состоянию распада, в котором он находит «цивилизацию Европы». Он не смешивает себя с нею. Он ищет определенной опоры, которая дала бы ему возможность выиграть сражение с «ярмаркой на площади».

Вот почему такое значение для творчества Роллана имеет само понятие **революция**. Ясно, что он обращается не только к революции в историческом смысле. Погружаясь в прошлое, изучая историю французской революции, которую он называл «ураганом в истории человечества», он говорит о революции, стремясь сделать из исторического опыта современные выводы. Но он говорит и о современной революции, о необходимой сегодняшнему дню революции, говорит об этом, начиная с первых шагов своего творчества.

Теперь, когда известны его воспоминания, дневники ранних лет, мы можем констатировать, что революция всегда привлекала к себе Роллана, он искал не только в истории, но и в современности «жгучего соприкосновения с живой политикой и революционными страстями», он возлагал на революцию самые сокровенные свои надежды.

В поисках реальной революции он, как уже говорилось, встречается с французским социализмом. Правда, то, что он думает о социализме, весьма наивно. Он представляет социализм в высшей степени неопределенно. Но он страстно ищет революционного ответа на вопросы, которые возникли перед ним уже в начальный период его творчества.

И если открытое сердце, с которым он шел навстречу социализму, не встретило того, что оно хотело встретить, то объяснить это можно идеологической неопределенностью французского социализма тех времен.

Во всяком случае, встреча Роллана с французским социализмом не решила мучивших его проблем и не дала ему той положительной программы, которой ему так недоставало. Но при всем этом историзм его творчества нисколько не поколеблен в выводах относительно современной эпохи, и по-прежнему творчество Роллана проникнуто напряженнейшим ожиданием революционных изменений действительности. Он их жаждет.

Все это крайне современно и крайне необходимо передовой литературе капиталистического мира. А литературе социалистической этот прекрасный урок Роллана приносит уверенное чувство постоянной динамичности, напоминая о том, что мы живем в мире, который движется навстречу всемирной победе социалистической революции.

Историзм творчества Роллана вел к этому раскрепощающему выводу, несмотря на все то, что затрудняло великому писателю путь, несмотря на всю наивность многих его представлений. Он шел в этом направлении, не страшась преград.

Он высоко ценит непреклонность. Он учится мужеству у своих старших современников — Толстого и Ибсена и не останавливается перед тем, чтобы прямо упрекнуть в непоследовательности Ибсена, которым он восхищался и силу которого он прекрасно понимал. Он осуждал автора «Столпов общества» за то, что, разрушив «ярмарку на площади», он удовлетворяется этим, не указывая выхода.

5

Великими писателями начала XX века были не Пруст и Джойс, а те писатели, которые подобно Роллану могли увидеть настоящую правду своего века и смело пойти навстречу социалистической нови.

Они показали с глубочайшей художественной убедительностью, что буржуазный мир находится накануне небывало грозных потрясений. Это открытие находило широкое распространение во всемирной литературе нашего времени.

Великая Октябрьская социалистическая революция не была еще различима в далях будущего, но мир уже был чреват ею, и творчество наиболее значительных писателей XX века свидетельствовало об этом.

Ромен Роллан принадлежит к той плеяде западноевропейских писателей, которых привлекала к себе Великая Октябрьская революция. Старше его были Анатоль Франс и Шоу, моложе — Барбюс, Генрих Манн, Драйзер. Каждый из этих великанов прошел свой путь к революции, но все они прошли одинаковый путь в том смысле, что беспощадные обличители старого мира становились энтузиастами революции, созидавшей «мир новый», и таким образом их большой и героический путь творчества завершился гармонией победы.

Романы, о которых мы говорили, и все творчество Роллана опираются на этот путь к революции. Вот почему новаторское начало здесь так богато и органично и так ясна современность Роллана. Он решал проблемы, которые решаются и сегодня.

Огромное значение имеет морально-этический, философский аспект творчества Роллана. В этой связи необходимо говорить о новом типе современного художника, который складывался в процессе сложного развития. И удивительно современны возникающие здесь выводы относительно того, как тесно связаны перемены, происходящие в представлениях о личности художника, с теми, что совершаются в эстетической системе произведений Роллана.

Достаточно вспомнить здесь о великом «Прощании с прошлым», которое было написано в 1931 году. Во всемирной литературе XX столетия нет более глубокой и потрясающей человеческой исповеди. С огромной искренностью она свидетельствовала о том, что революция открыла перед литературой новые горизонты, сняв с художников оковы, в которых держит его буржуазное общество.

Эта пророческая исповедь, оказавшая влияние на передовых писателей того времени, открывает самый яркий, насыщенный неисчерпаемой творческой силой, подлинно героический период творчества Роллана. В тридцатых годах Роллан особенно высоко поднимается в революционном осознании современности. Это годы его особенно тесной близости с Горьким, годы антифашистского фронта, душой которого они оба были, годы борьбы против надвигавшейся мировой войны.

Соединяя свое творчество с движением масс, художник приобретает силу невиданную, и будущее искусства — в этом соединении движения масс и творчества. Вот прямой вывод из пути Роллана, увидевшего настоящую революцию, революцию в ее великих осуществлениях, увидевшего «роды» нового мира. Это привело его к переоценке многих ценностей, которыми он очень дорожил раньше. И это преображало Роллана, служило тому, что его творчество приобретало так долго недоставшую ему целостность.

Служение идеям гуманизма и революции, одухотворенный этими идеями высокий реализм, мужественная борьба против империалистической реакции и войны, прямое соединение творчества с энергией народных движений — таков великий пример Роллана, оказавший глубочайшее воздействие на всемирную литературу нашего времени. Роллан принадлежит к тем, кто стоит у начала ее новой эпохи.

Этот пример очень нужен передовой литературе современности. И когда забывают о том, чему Роллан научился у революции,— а это бывает и в нашем социалистическом мире,— то это никогда не ведет к добру.

Подлинно передовая литература — это литература сражающаяся, таков вполне современный вывод Роллана, и он имеет силу эстетического закона.

ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ ЗАРУБЕЖНЫХ ГАЗЕТ И ЖУРНАЛОВ

ЗА ЯСНОСТЬ ПОНЯТИЙ И ЧЕТКОСТЬ ГРАНИЦ

Одна из примечательных особенностей, отличающих развитие марксистской мысли в наши дни, состоит в том, что едва ли не главной его формой стала свободная и широкая дискуссия, часто приобретающая международный масштаб. Особенность эта коренится в самом творческом, «открытом», как любят говорить на Западе, характере марксизма, освобожденного от напластований догматического доктринерства. И в сфере эстетики она проявляется с неменьшей очевидностью, чем в области политической экономии, социологии, истории.

Тому пример развернувшаяся в последние годы дискуссия о реализме, и в особенности о социалистическом реализме, в которой приняли участие марксисты многих стран и которая не раз уже освещалась на страницах нашего журнала.

Серьезный вклад в эту дискуссию внесли и венгерские марксисты. В феврале прошлого года в Будапеште было опубликовано исследование «О социалистическом реализме», подготовленное Теоретическим коллективом по вопросам культуры при ЦК ВСРП; почти одновременно с ним вышли в свет на венгерском языке сборник «Реализм без берегов?», содержащий статьи Роже Гароди, Эрнста Фишера и их оппонентов, а также работы Дёрдя Лукача «О своеобразии эстетического» и «О современном социалистическом реализме», и все эти материалы в совокупности составили хорошую основу для обмена взглядами и столкновения различных точек зрения по кардинальным вопросам эстетики, правильное решение которых не может не иметь огромного практического значения для плодотворного развития социалистического искусства. «Реализм вообще и конкретно» Яноша Мароти, «Современность реализма и субъективная сторона творчества» Миклоша Алмаши, «Своеобразие социалистического искусства» Йожефа Сили, «Реализм и современный литературный процесс» Ласло Иллеша, «О берегах реализма» Лайоша Четри, «Реализм или социалистический реализм» Тибора Кланицаи, «Киноискусство и социалистический реализм» Иштвана Немешкюрти, «Социалистический реализм в изобразительном искусстве» Э. Погане — вот лишь некоторые из посвященных этим вопросам статей, которые появились за последнее время на страницах венгерской печати и полное перечисление которых составило бы весьма внушительную библиографическую справку.

В этих статьях затрагивались и акцентировались различные аспекты проблемы, высказывались различные мнения и оттенки мнений, и выступления оппонентов подчас выливались в страстную полемику. Но при всем том дискуссия никогда не переходила в пустую разноголосицу, в разговор глухих или в фейерверк парадоксов, как это часто бывает, когда на полемическую арену, под которую иные буржуазные газеты и журналы отводят свои полосы главным образом в рекламно-коммерческих целях, выходят разноплеменные и разноязычные гладиаторы, сражающиеся только за самих себя. Тут была общая принципиальная основа — марксистско-ленинское мировоззрение, коммунистическая партийность, забота о судьбах социалистического искусства. И именно потому дискуссия эта дала нечто большее, чем «умственную гимнастику» для узкого круга специалистов,— помогла выяснению некоторых важных вопросов, непосредственно связанных с современной идеологической борьбой и интересующих не только критику, но и широкую общественность. Итоги ее и пытается подвести в общих чертах Бела Кёпеци в «Замечаниях к дискуссии о социалистическом реализме», опубликованных в журнале «Торшадалми семле».

> «Важнейшим результатом дискуссии,— пишет Б. Кёпеци,— я считаю то, что представители различных точек зрения пришли к **единому мнению** в основном вопросе, а именно в том, что **социалистический реализм является эстетическим выражением принципов социа-**

листического общества... Закончился период, когда даже марксистские критики избегали применять термин «социалистический реализм», поскольку им казалось, что догматизм дискредитировал его».

Дискуссия, по мнению Белы Кёпеци, внесла ясность в вопрос о генезисе социалистического реализма. Опубликованные в журнале «Геликон Вилагиродалми фиделе» документы («Зарубежные писатели и политические деятели о социалистическом реализме») и статьи («К вопросу о возникновении понятия социалистического реализма» Михая Варги, «Социалистический реализм — новый этап общего процесса искусства» и др.), подчеркивает он, убедительно показали, что социалистический реализм, который нередко, в особенности на Западе, объявляли творением догматизма, в действительности порожден самим развитием литературы и искусства во всем мире, и прежде всего в Советском Союзе.

«Утверждение социалистического реализма в Советском Союзе было связано с развитием советской литературы и советского искусства, а также с борьбой против Пролеткульта, то есть с той борьбой, которая велась в 20—30-е гг. именно против «левацких» тенденций. Иронией истории является то, что позже догматизм использовал это в своих сектантских целях. Но факт остается фактом: социалистический реализм является такой исторически сложившейся категорией, которая выработалась в процессе внутреннего развития литературы и искусства».

Дискуссия лишний раз показала несостоятельность представления, старательно культивируемого реакционными кругами и приобретающего порой прочность предрассудка даже в среде демократической интеллигенции, будто социалистическая литература, по существу, всего лишь пропаганда, что она якобы не создала сколько-нибудь значительных художественных произведений.

«Литература социалистического реализма создала произведения, которые смело могут вступить в соревнование с произведениями буржуазной литературы XX века и выдержать его,— пишет Кёпеци,— вспомним хотя бы о творчестве Горького, Шолохова, Брехта, Арагона или Аттилы Йожефа. Кого им обычно противопоставляют?.. Кафку, Джойса, Пруста, Музиля. С полным правом можно задать вопрос: создали ли эти писатели бóльшие ценности?»

Извращение принципов социалистического реализма и догматическое применение верных требований, связанное с культом личности, продолжает Б. Кёпеци, несомненно нанесло существенный ущерб социалистической литературе.

«Однако нельзя согласиться с мнением, будто после 1934 года в Советском Союзе уже не появлялось значительных произведений социалистического реализма... Догматики ограничивали возможности развития литературы, но не могли воспрепятствовать ему. Пафос строительства социалистического общества вдохновлял писателей и стал источником ценных произведений социалистического реализма.

Примеры того же можно найти и в Венгрии, где после 1949 года увидели свет замечательные произведения социалистической литературы, хотя догматизм и причинил вред ее развитию».

Мировое значение литературы социалистического реализма и ее воздействие на литературный процесс определяется, конечно, не количественными соотношениями. Однако правомерен и вопрос о том, представляет ли собой эта литература в наши дни лишь редкие вкрапления самородков в толщах пустой породы или мощный рудоносный пласт. А это в свою очередь подводит к проблеме границ самого понятия — социалистический реализм. Этот вопрос, естественно, и возник в ходе дискуссии.

«Мне кажется,— отвечает на него Бела Кёпеци,— правильным является определение, согласно которому к категории социалистического реализма относятся все произведения, которые родились под влиянием руководимого коммунистами революционного движения и содействовали его развитию».

Можно спорить о том, насколько полно и точно это определение. Но здесь важно другое. Оно во всяком случае достаточно широко для того, чтобы быть несовместимым с сектантски-догматическими критериями, игнорирующими противоречивость идеологического и художественного развития, и достаточно узко для того, чтобы не допускать идейной всеядности и отхода от коммунистической партийности.

Методологический принцип, лежащий в основе этого определения, дает ключ и к правильному решению вопроса об отношении к традициям и к современным буржуазным течениям в литературе и искусстве, вопроса, вокруг которого, собственно, и завязалась дискуссия. Ее участники подвергли справедливой критике точку зрения, всего определеннее выраженную у Дёрдя Лукача, который выставлял в качестве образца для новой литературы лишь «чистый» критический реализм XIX и XX вв. и отвергал те направления внутри социалистической литературы и искусства, которые исторически были связаны с авангардизмом.

«Эта односторонность Лукача,— пишет Бела Кёпеци,— еще в начале 30-х годов столкнула его с Бертольтом Брехтом и так называемыми веймарскими рабочими писателями.

В последнее время этот выдающийся эстетик, кажется, несколько изменил свою точку зрения. Согласно его заявлению, опубликованному в февральском номере «Контемпоранео» за 1965 г., Лукач склонен считать Брехта социалистическим реалистом, но «лишь Брехта — лирика и драматурга второго периода его творчества — от «Доброго человека

из Сезуана» до смерти писателя». Упомянутую драму Брехт написал в 1940 году. Следовательно, согласно Лукачу, ни «Страх и отчаяние третьей империи», ни «Жизнь Галилея», ни «Мамаша Кураж» не являются произведениями социалистического реализма. И все это потому, что Брехт не принял созданной Лукачем концепции «большого реализма», а его драматургия отошла от некоторых традиций классической драмы. Роже Гароди в книге «Путь Арагона» убедительно показывает, как этот крупный французский поэт пришел от сюрреализма к социалистическому реализму. По моему мнению, тот же путь прошел и Брехт, лишь с той разницей, что он начал с экспрессионизма. Ныне уже на примере жизненного пути писателей убедительно можно доказать, что некоторые из них, поняв истинное развитие общества и попав под влияние рабочего движения, даже от «измов» смогли прийти к социалистическому реализму. Таким образом, не спекулятивные размышления, а историческое развитие доказало, что не одним отношением к критическому реализму решается вопрос о принятии социалистического реализма».

Как отмечает Кёпеци, многие венгерские литературоведы, искусствоведы, критики, выступая против концепции «большого реализма», признают, что так называемые авангардистские течения создали определенные художественные ценности, что некоторые из них оказались в той или иной мере плодотворными не только с точки зрения формы, но и содержания и что в ряде случаев представители этих течений, встав на путь мелкобуржуазного бунтарства, впоследствии пришли к марксизму и одновременно к социалистическому реализму.

«Я согласен с этой точкой зрения,— пишет Кёпеци,— можно учиться на основе всех традиций, и социалистический реализм должен критически перерабатывать все традиции, а следовательно, и традиции критического реализма, и традиции авангардизма. Однако, по моему мнению, и в этом оно, пожалуй, расходится с мнением защитников «авангарда», большинство подлинно великих ценностей литературы родилось на основе реалистического метода. Сопоставление произведения и действительности и формируемая на основе этого оценка могут служить соответствующим доказательством данного положения... В системе традиций существует своя иерархия, и на верхних ступенях лестницы стоят реалистические произведения, но нет никаких причин для того, чтобы мы не принимали во внимание и другие ценности. Односторонность, узость и негибкость в этом отношении могут стать препятствием на пути развития литературы и искусства».

Однако это вовсе не означает, продолжает Б. Кёпеци, что между различными течениями в современной художественной культуре не существует никакого водораздела. Дискуссия показала несостоятельность теории «реализма без берегов», которая относит, по существу, все ценности, в том числе, например, творчество Кафки и конфигуративные течения в изобразительном искусстве, к категории реализма. Нельзя согласиться с провозвестником этой теории Роже Гароди, который считает правомерным включать в понятие декаданса лишь явления так называемой «массовой культуры» — фильмы, дающие мистифицированное изображение жизни общества, романы и комиксы, прославляющие эротику, насилие и полицейщину, бульварную прессу и т. д.

«Гароди прав в том, что все эти «товары ширпотреба» являются продукцией декаданса,— пишет Кёпеци,— но это лишь одна сторона вопроса. Ныне буржуазный культурно-торговый механизм распространяет в широких кругах не только эту продукцию — он все более ассимилирует также авангардистские выступления, которые таким образом теряют даже свой «мятежный характер». Об этом недавно напомнил выдающийся американский писатель Артур Миллер. Сейчас выходят большими тиражами уже не только романы, восхваляющие насилие и полицейщину, но и поделки в духе «нового романа», ибо для капиталистического предпринимательства и они являются лишь модным товаром, так же как абстракционизм в различных его проявлениях... Таким образом, ответ Гароди не убедителен, и он сам чувствует это».

Действительно, в одном из своих последних выступлений Роже Гароди, возвращаясь к вопросу о декадансе, распространяет это понятие не только на упомянутые выше явления «массовой культуры», но и на «ирреализм», представителями которого были, например, Бугро и Бонне — официальные французские живописцы конца прошлого века, и вообще на искусство, которое изображает действительность в соответствии с нашими привычками, предрассудками и условностями и которое «вместо того чтобы пробуждать и стимулировать к действию, скорее, усыпляет человеческую совесть». Характерным для декаданса, по мнению Гароди, является, во-первых, восхваление стихийности, означающее отрицание культуры, отрицание специфически человеческого непрерывного самосозидания, и, во-вторых, такая установка, согласно которой искусство должно давать в образах готовые ответы на возникающие перед человеком вопросы, вместо того чтобы в соответствии со своим истинным назначением пробуждать и стимулировать сознание, призывать к критическому осмыслению действительности, к движению вперед и к творчеству.

«Можно видеть,— замечает по этому поводу Бела Кёпеци,— что Гароди прилагает все новые и новые усилия, чтобы определить понятие декаданса, но ясно видно и его стремление исключить из этой категории более ценные произведения буржуазной литературы и буржуаз-

ного искусства XX века. Права редакция «Иностранной литературы», которая дает на эту статью Гароди следующий ответ: «Существуют более усложненные формы декаданса, отмеченные метафизичностью мышления, отрицанием роли разума, неверием в человека, исповедующие иррационализм, исторический фатализм, философию абсурда, экзистенциалистские концепции бытия и человека...» Я должен еще раз подчеркнуть, что не считаю декаданс не представляющим никакой ценности, не говорю я и того, что декадентских произведений, если они представляют какую-либо ценность, не надо знать, но я считаю чрезвычайно опасными все попытки отрицать существование декаданса в литературе и искусстве... Затуманивая понятия и стирая границы, мы отказались бы от права на марксистскую критику».

Добавим к этому, что, «затуманивая понятия и стирая границы», отказываясь сделать определенный выбор и оказать поддержку определенным идейно-эстетическим тенденциям, противоборствующим другим, враждебным им тенденциям, доводя широту взгляда до безбрежности, мы в конечном счете впали бы в сфере культуры как раз в то преклонение перед стихийностью, в котором Гароди видел одну из определяющих черт декаданса.

«Демаркационная линия» между литературой социалистического реализма и буржуазной литературой определяется, по мнению Кёпеци, присущим первой, проникающим ее «практическим гуманизмом». Он поясняет эту мысль, обращаясь к вопросу об отчуждении, который стал в последние годы осью идеологических дискуссий и в социалистических странах, и на Западе, причем самый термин этот в интерпретации буржуазных теоретиков нередко превращается, употребляя меткое выражение Лафарга, в новую «метафизическую кокотку».

«Именно из гуманистического существа социалистического реализма,— пишет Кёпеци,— следует, что для нас литература и искусство являются одним из средств преодоления отчуждения. Я говорю — «одним из средств», так как не следует забывать о предупреждении Маркса, который в связи с вопросом об отчуждении, имея в виду рабочих своей эпохи, писал:

«Они очень болезненно ощущают различие между **существованием и мышлением, сознанием и жизнью.** Они знают, что собственность, капитал, деньги, наемный труд и т. п. являются далеко не химерами, а весьма практическими, весьма предметными продуктами их отчуждения, ликвидировать которые, следовательно, также можно только практически, предметно, то есть так, чтобы человек не только **в мышлении, в сознании,** но и в своем коллективном бытии стал человеком». Некоторые представители современной буржуазной литературы считают, что, утверждая трагическое жизнеощущение, требуя отвлеченной свободы, противопоставляя абсурдному миру пессимистический героизм, они тем самым борются против отчуждения. Социалистические писатели и художники знают, что их творчество является частью той всеобщей общественной борьбы, которая ведется против отчуждения, что отчуждение необходимо преодолевать не только в «мышлении», в «сознании», но и «в коллективном бытии», причем «предметно». Из всего этого следует, что в литературе и искусстве социалистического реализма человек не является изолированным индивидуумом, он живет и действует в обществе и в природе, преобразуя их таким образом, чтобы самому освободиться».

В дискуссии, развернувшейся в Венгрии на основе исследования «О социалистическом реализме», были затронуты и другие важные проблемы марксистской эстетики: соотношение метода и стиля, роль субъекта в творческом процессе и т. д. и т. д. Более того, как отметил Кёпеци,

«едва ли в марксистской эстетике есть такие группы вопросов, о которых в той или иной форме не заходила бы речь».

Разумеется, остановиться на всех этих вопросах здесь не представляется возможным. Заметим только, что независимо от того, насколько полно они были освещены и насколько успешно разрешены, в подходе к ним неизменно сказывалась одна общая — на наш взгляд, в высшей степени важная — черта дискуссии: стремление к ясности понятий и четкости границ.

Это стремление — необходимая предпосылка для того, чтобы, как говорит Кёпеци, общество могло стать **сознательным** помощником подлинно гуманистического и в лучшем смысле слова тенденциозного искусства.

Н. ВЛАДИМИРОВ

КОГДА МОЛЧАТЬ НЕЛЬЗЯ

Президент США Джонсон решил организовать в Белом доме фестиваль искусств, встретиться с интеллигенцией. Разослали приглашения. Известный поэт, лауреат Пулитцеровской премии Роберт Лоуэлл отказался прийти и прислал письмо.

«Перед нами опасность,— писал он президенту,— незаметно и внезапно стать народом поджигателей, стать шовинистами, и на этом пути мы даже можем привести мир к ядерной катастрофе... В этой сложной ситуации, в этот, быть может, решающий момент, я считаю, что окажу большую услугу и

Вам и нашей родине, отказавшись участвовать в фестивале искусств».

Деятели искусств взволнованно обсуждали письмо Лоуэлла — одни защищали поэта, другие осуждали его. Руководитель литературной секции на фестивале Марк ван Дорен сказал в своей речи в Белом доме:

«Не составляет никакого секрета, что многие разделяют беспокойство Лоуэлла,— я тоже разделяю, и все мы без исключения чувствуем себя тревожно. Но я прежде всего хочу подчеркнуть, что поступок Лоуэлла — это продолжение нашей старой традиции в области культуры...»

Комментируя письмо Лоуэлла, журналист Макдональд пишет:

«Я не думаю, чтобы Эмерсон или Торо стали читать свои произведения, если бы президент Полк затеял фестиваль искусств во время мексиканской войны...»

С этим заявлением Макдональда перекликается статья известного историка и социолога Генри Стила Коммаджера «Проблема особого мнения».

«Мы высоко ценим тех священников и литераторов, которые протестовали против войны в Мексике... Генри Торо, который пошел в тюрьму, чтобы не платить военный налог, считается гордостью нашей литературы, а его статья, прославляющая гражданское неповиновение, изучается в каждой школе этой страны...»

Коммаджер вспоминает и другую несправедливую войну — войну против Филиппин. Эта война

«вызвала гневную волну протестов среди интеллигентов, реформаторов, гуманистов, столь же яростную, как и та, что нарастает сегодня».

«Сегодня не встает вопрос, были ли правы те, кто тогда протестовал. Достаточно вспомнить, как мы чтим Марка Твена, и Уильяма Джеймса, и Джейн Адамс... Те ультрапатриоты, которые считают, что непатриотично критиковать американскую внешнюю политику, хорошо бы сделали, если бы вспомнили уроки филиппинской войны...»

Джон Херси принял приглашение президента, пошел на фестиваль и там весьма демонстративно прочитал отрывки из своего репортажа «Хиросима», опубликованного еще в 1946 году. Город, уничтоженный первой в истории человечества атомной бомбой, город, ставший страшным символом, не случайно вспомнился американскому писателю сегодня, когда его соотечественники жгут напалмом города и села Вьетнама. Херси не только рассчитывал на ассоциации слушателей. В своей речи обличитель «вопонопоклонников» прямо заявил, что говорит от имени большого количества граждан, взволнованных действиями американцев во Вьетнаме.

Газета «Нью-Йорк таймс» опубликовала целую полосу подписей американских писателей, художников, профессоров университетов, актеров, людей разных взглядов, которых объединило одно — требование немедленно прекратить варварские бомбардировки.

Война во Вьетнаме, как и негритянская революция, стала главным событием современной американской истории. Событием, которое обсуждают, в котором принимают участие не только профессиональные политики, но и люди, бесконечно от политики далекие. Отношение к войне стало пробным камнем для людей, для их порядочности, оно вносило раскол в семьи, в долголетние дружбы.

Те, кто прямо или косвенно поддерживал политику Белого дома, аргументировали это по-разному. Одни — очень многие — продолжали считать, что их забота — их дома, их деньги, их семьи, их дети... Вьетнам — это далеко, это чужое. Главное — не нарушать спокойствия, не нарушать душевного и всякого иного комфорта.

Другие рассуждали так: что изменится от одного письма, от одной подписи? Война будет продолжаться, Вьетнаму все равно не поможешь, а себе и своим близким испортишь жизнь.

Новое отношение американской интеллигенции к войне формируется с трудом, медленно, преодолевая большие препятствия.

Рассматривая разные формы «нового левого движения», социолог Ирвинг Хау утверждает:

«В течение пятидесятых и шестидесятых годов главным было отчуждение, отход — в битниковском стиле или в более тонком сэлинджеровском,— но во всяком случае отход от общества как признак отвращения к нему и как молчаливое признание собственного бессилия.

...Все формы мятежа — вплоть до движения в защиту гражданских прав — связаны с проблемой, как жить тебе лично внутри данного общества, а не как коллективными усилиями изменить это общество».

Такая позиция, естественно, диктует письма президенту, а не массовые действия. Но все-таки от разных видов спасения только своей души, от всех видов религиозного утешения все большее и большее количество людей приходит к мыслям о том обществе, в котором они живут, о его основах, о необходимости радикальных изменений.

Нет, война во Вьетнаме оказалась не далекой, а очень близкой, она оказалась непосредственно связанной с коренными внутренними проблемами самой американской жизни. Вслед за героем драмы Артура Миллера многие могли бы повторить: «Я в ответе за всех людей». И американские интеллигенты, наделенные подлинным чувством гражданской ответственности, один за другим в разных формах выражают это.

Старейший публицист, социолог Льюис Мамфорд, выступая на ежегодном собрании Американской академии наук и искусств, так закончил свою речь:

«Если каждый из нас не использует каждую возможность, чтобы высказаться, запломбированные мозги в Пентагоне и в Белом доме примут наше молчание за одобрение, так же как другие народы мира примут это молчание за трусость и предательство, если не за сплошную продажность».

Речь Мамфорда неоднократно прерывалась возгласами одобрения и взрывами возмущения. Художник Бенсон, тоже член академии, даже демонстративно вышел во время речи и требовал потом, чтобы академия официально «отмежевалась» от крамольного выступления.

В речи Мамфорда, как и других его единомышленников, есть, к сожалению, и антикоммунистические выпады. Но главное в их выступлениях — резкая критика внешней политики США.

Еженедельник «Нейшнл гардиан» предоставил слово кадровому военному Дональду Дункану, который прослужил в армии десять лет, последние восемь месяцев — во Вьетнаме. Он был там четыре раза награжден. Теперь Дункан вышел из армии и заявил:

«Все это сплошная ложь, мы не охраняли свободу в Южном Вьетнаме. Там не было свободы, которую нужно было бы охранять. Поднять там голос против правительства означало тюрьму или смерть... Мы во Вьетнам принесли антикоммунизм, а не демократию... Американские антикоммунистические бомбы убивают детей Вьетнама, американские антикоммунисты поддерживают во Вьетнаме одного диктатора за другим. И когда у детей Вьетнама ожоги от антикоммунистических напалмовых бомб, мало утешения в том, что антикоммунистические врачи делают им перевязки».

Выступая на большом студенческом митинге в университете в Беркли, Дункан сказал:

«Для того чтобы понять происходящее, мне потребовалось прожить на свете тридцать пять лет, прослужить в армии десять лет, своими глазами увидеть всю глупость войны, а юноши, которые сражаются против войны, все поняли поразительно быстро и точно: это не только свидетельство их ума, но и большая победа над засорением мозгов... Я только надеюсь, что мои слова помогут другим людям узнать правду, не теряя десять лет жизни».

Когда общественное мнение сосредоточено на чем-то важном для всех, это неизбежно прорывается, иной раз при самых, казалось бы, неподходящих обстоятельствах.

Сезон в репертуарном театре Линкольновского центра открылся драмой Георга Бюхнера «Смерть Дантона». Драма, созданная 130 лет назад, возбудила бурные страсти сегодня. Режиссеры Герберт Блау и Жюль Ирвинг написали текст к программе спектакля, в котором цензура,— несуществующая, по утверждениям американских пропагандистов,— сняла абзацы, обижающие президента.

Смысл этих абзацев сводится к тому, что террор может быть оправдан лишь как орудие «порядка и разума» в борьбе против неразумного и враждебного человеку общественного строя — такую роль он играл, например, в эпоху французской революции во времена Комитета общественного спасения. Но террор теряет всякое оправдание, когда он используется как «моральный кнут добродетели», а именно так, по мнению авторов текста, рассматривают его некоторые современные государственные деятели, в том числе те, кто штыком и напалмом пытаются утвердить во Вьетнаме враждебный народу режим.

Таким образом и общие проблемы истории и конкретное произведение искусства — драма «Смерть Дантона» — вновь и вновь заставляют честных американцев говорить о войне во Вьетнаме.

В журнале «Диалог» начинается дискуссия о роли Уитмена, и участники спора говорят, как важен пример старого поэта для сегодняшних выступлений против захватнической войны.

Идет всемирный съезд издателей в Вашингтоне, обсуждаются проблемы, далекие от войны. И все равно прорывается именно боль Вьетнама. Выступает Арчибальд Маклиш, старейший поэт, бывший директор библиотеки Конгресса, человек, тесно связанный с Белым домом.

«Знаменитые «сидения» в университетах по всей стране, когда наши столько времени молчавшие студенты говорили все ночи напролет, не были, как иногда кажется самим участникам, дебатами по вопросам внешней политики,— подчеркивает он,— это были поиски национального сознания».

О знаменитых «сидениях» в университетах уже написано много страниц. Опубликованы и материалы самих обсуждений. Издан сборник под характерным заглавием: «Мы обвиняем». Молодые интеллигенты разных политических и философских воззрений долго и тщательно стремились к выяснению истины. В университете Беркли, где зародилось движение, студенты в первый раз просидели тридцать шесть часов подряд за бурными политическими спорами. 800 человек пошли в тюрьму за «нарушение университетских уставов». Они требовали свободы слова. Они заявляли, что не желают убивать и умирать во Вьетнаме.

Марио Савио, один из руководителей движения в Беркли, предстал перед судом. В Америке, как известно, очень распространено — после книги Уайта — понятие «организейшн мен»; вернее всего было бы перевести это понятие русским словом «винтик». Так вот, Марио Савио называют «антиорганизейшн мен». Во время ночных сидений он сказал:

«Будущее и «карьеры», которые уготованы для большинства американских

студентов, представляют собой нравственную и интеллектуальную пустыню. Этот хромированный рай потребителей предполагает, что все мы вырастем послушными детьми. Но меньшинство молодежи — такое меньшинство, значение которого весьма существенно,— сегодня на линии огня, и эти молодые люди доказали, что скорее умрут, чем позволят превратить себя в стандартные, заменяемые части».

Нет ничего смехотворнее, чем попытка объяснить это движение, приобретающее общенациональный масштаб, «происками коммунистов», которые, как утверждает «Ридерс дайджест», «под прикрытием борьбы за академические свободы, вмешиваются в жизнь 5 900 000 американских студентов, лишая их остатков идеализма». Пентагон не нуждается в помощи коммунистов, чтобы лишить американскую молодежь «остатков идеализма» — свинцовые гробы с останками павших во вьетнамских джунглях убедительнее всякой пропаганды.

Главные события и в Белом доме и в университетах разыгрались весной и летом 1965 года. Прошло несколько месяцев, но сопротивление политике американского правительства продолжалось.

Президент должен был подписать законопроект о государственном ассигновании на развитие искусства. На эту церемонию в Белый дом снова были приглашены писатели и художники. В ответ на приглашение президента Артур Миллер телеграфировал:

«Само это ассигнование означает новый и плодотворный шаг во взаимоотношениях американских художников и их правительства. Однако это событие настолько затмевается для меня войной во Вьетнаме, что я не могу с чистой совестью принять в нем участие...»

Заметим в скобках, что ассигнование в 21 миллион долларов, о котором идет речь и которое, по утверждению журнала «Тайм», свидетельствует о том, что «правительство США является одним из крупнейших покровителей искусств», а президент — «современным Медичи», с лихвой перекрывается ассигнованиями на милитаристскую пропаганду, составляющими 25 миллионов долларов в год. Во всяком случае, это ассигнование, как справедливо пишет журнал «Бук уик», не уменьшает числа бомбардировщиков, летающих над Азией.

Война идет за много тысяч километров от американских домов. Бомбы падают не на крыши американцев. Не их детей убивают. Но все большее количество людей понимает, что не может быть свободен народ, угнетающий другие народы, тем более — убивающий другие народы. Не может быть свободен художник, не может быть у него спокойна совесть, если он принадлежит к народу-угнетателю, если он говорит на одном языке с теми, кто отдает приказ жечь деревни Вьетнама, кто награждает «наиболее отличившихся», кто бросает бомбы. В такой момент художники молчать не могут. И возникает сопротивление.

Нельзя сказать, что тема Вьетнама уже заняла сколько-нибудь заметное место в американских романах, рассказах, пьесах. Однако творческая молодежь, естественно наиболее чуткая, говорит, пишет, поет о Вьетнаме.

Литература, уходящая в сторону от кровавых битв, все меньше и меньше удовлетворяет радикально настроенных читателей, особенно молодых. Студент университета Браун вполне серьезно сказал:

«Нам до лампочки страхи Мозеса Герцага или кошмары, терзающие Нормана Мейлера. Нас заботят такие вещи, как угроза ядерной войны, движение в защиту гражданских прав, распространяющееся в США бесчестье, конформизм, особенно в Вашингтоне».

Возникают все новые формы протеста против позорной для Америки войны во Вьетнаме. Так, например, на собраниях под лозунгом «Читай для Вьетнама!» (речь идет о чтении отрывков из своих произведений) согласились принять участие писатели, поэты, критики Эрик Бентли, Джозеф Хеллер, Дэниз Левертов, Роберт Лоуэлл, Уолтер Лоуэнфелс, Бернард Маламуд, Гарвей Сводос, Роберт Пенн Уоррен и другие.

В статье «Американская литература и холодная война», напечатанной в одном из последних номеров журнала «Диалог», Максуелл Гейсмар пишет:

«Я считаю и заявил об этом в печати — хотя университетские власти не разрешили распространять это мое заявление,— что все ученые, преподаватели, деятели искусств должны объявить бойкот правительству до тех пор, пока война во Вьетнаме не будет прекращена. Я считаю, что когда, скажем, Джон Херси выступал в Белом доме, где читал «Хиросиму», он попался в ловушку врага... Я думаю, что мы должны отказываться от какого бы то ни было сотрудничества с правительством, отказываться помогать именем, работой, престижем, пока грязная политика в Азии остается неизменной. Я уверен, что мы обязаны кричать об этом на всех перекрестках,— пока еще есть время».

Однако все эти протесты не остановили военный смерч.

Более того, с варварскими бомбардировками Ханоя и Хайфона начался новый этап «эскалации», чреватый серьезной угрозой для мира во всем мире. Сознанием этой угрозы проникнуто опубликованное в июне этого года в «Нью-Йорк таймс» в форме платного объявления воззвание американских деятелей культуры, под которым стоят три тысячи подписей, среди них имена Артура Миллера, Льюиса Мамфорда, Уильяма Стайрона, Джона Херси, Бернарда Маламуда, Ринга Ларднера-младшего и других.

«Мы обращаемся к нашему правительству с призывом немедленно прекратить бомбардировки Северного и Южного Вьетнама и все остальные наступательные операции,— говорится в воззвании,— заявить о своем согласии

вести мирные переговоры с Фронтом национального освобождения и со всеми другими заинтересованными партиями, всемерно поддерживать народный суверенитет Вьетнама и никоим образом не препятствовать свободному его проявлению, серьезно рассмотреть вопрос о выводе наших войск из Вьетнама, как о действии, наиболее отвечающем и задаче самоопределения Вьетнама и нашим собственным национальным интересам».

Такого рода воззвания и протесты не находят поддержки в правящих кругах, да и в некоторых слоях народа не преодолена пассивность перед лицом событий. И все же протестующих становится все больше и больше. Ибо от прекращения войны зависит не только мир на земле, но и честь Америки, жизнь американского духа, сегодняшние и завтрашние книги.

Р. ОРЛОВА

ПОЛИТИКА И ЛИТЕРАТУРА

«Можем ли мы в современных условиях хладнокровно, безразлично относиться к политическим проблемам? Ведь все они так или иначе связаны с тем, что каждый из нас пережил».

Эти слова известного японского литературоведа и критика Кэндзо Накадзима могут служить эпиграфом к острой дискуссии о политике и литературе, развернувшейся в последнее время на страницах японских журналов.

В чем должно выражаться участие писателя в политической жизни страны и нужно ли такое участие вообще? Должна ли политика присутствовать в произведениях писателей и какое влияние она оказывает на их творчество?

Было бы неверно думать, что проблема политики и литературы, их соотношения в творческой жизни, взаимозависимости, взаимопроникновения раньше вообще не волновала японских писателей. Чтобы убедиться в обратном, вспомним хотя бы участие писателей в демонстрациях против японо-американского «договора безопасности», за запрещение атомного и водородного оружия, в поддержку Московского договора. И, конечно, их участие в демонстрациях протеста против войны во Вьетнаме.

Однако в настоящее время проблема политики и литературы привлекает особое внимание потому, что с некоторых пор определенная часть руководителей Общества новой японской литературы — а это Общество объединяет несколько сот наиболее прогрессивных японских писателей — начало отодвигать вопросы литературного творчества, вопросы художественного мастерства на второй план. И это, естественно, вызвало ответную реакцию как в самом Обществе, так и вне его.

Внутренней отчужденности писателей от политики немало способствовали и обстоятельства, относящиеся к фашистскому прошлому. Нет ничего удивительного, что в те времена многие деятели литературы и искусства отгораживались от политики, осуществлявшейся японской военщиной. И хотя с тех пор прошло больше двадцати лет, часть творческой интеллигенции все еще предпочитает аполитизм какой бы то ни было политике.

> «В этом нет ничего нового. История знает и «башню из слоновой кости», и «искусство для искусства»,— пишет в журнале «Гундзо» Кэндзо Накадзима.— Однако не следует думать, будто все это не имеет никакого отношения к политике. Ведь сама аполитичность имеет политический смысл».

К тому же в XX веке меньше, чем в каком-либо другом, можно найти убежище от политических событий, оказывающих самое непосредственное воздействие на человеческие судьбы. О том, что творчество не является таким убежищем, пишет на страницах «Гундзо» Дзюн Таками:

> «Некоторые японские писатели выражают тенденцию, согласно которой политика — область слишком уж специальная и лучше всего отдать ее на откуп специалистам, или, если говорить в более широком смысле, выражают тенденцию творить, не задумываясь о политике... Такой взгляд ошибочен. Ведь если упадет атомная бомба, от нее вряд ли удастся спастись и деятелям искусств... Пока человек жив, ему не уйти от политики».

И все же Сюсаку Эндо, присоединяясь к тем, с кем спорит Дзюн Таками, категорически утверждает:

> «Практическая деятельность писателя — это его литературное творчество, место писателя не на улице, а за письменным столом».

В бесспорно политическом романе «Море и яд» *, созданном Сюсаку Эндо, фигурируют японские врачи, проводившие в годы войны варварские эксперименты над американскими военнопленными, заканчивавшиеся их гибелью. Автор решает в книге острейшую проблему современности, под стать той, которая решалась в кинофильме «Нюрнбергский процесс»,— проблему личной ответственности за содеянное в годы войны. И не только ставит вопрос, но и дает ответ: да, военщина творила грязные дела! Но она творила их твоими руками.

Прав ли Сюсаку Эндо, когда он, по крайней мере в своих рассуждениях, воздвигает стену между процессом художественного творчества и участием в об-

* Роман опубликован в «Иностранной литературе» № 8, 1964 г.

щественных событиях? Если писатель всей своей творческой жизнью противоборствует милитаризму, он вряд ли сможет остаться за письменным столом, когда мимо его окон идет демонстрация протеста против американской агрессии во Вьетнаме.

Недавно организованная журналом «Гундзо» новая дискуссия на тему «Литература и политика» поставила вопрос не о том, должен ли писатель участвовать в политической жизни страны или нет — необходимость такого участия никем не оспаривалась,— а о том, каково должно быть это участие.

В дискуссию включились Кэндзабуро Оэ, Мицухару Иноуэ и Ютака Хания. Участники дискуссии обсудили обширный круг проблем, и вряд ли приходится удивляться тому, что первая из них касалась отношения японских писателей к войне во Вьетнаме.

> «Сейчас, в разгар войны во Вьетнаме, вопрос о взаимодействии литературы и политики приобретает особую актуальность»,— подчеркивает «Гундзо».
>
> «На корейском фронте в качестве журналиста не побывал ни один японский писатель,— отмечает Мицухару Иноуэ.— А в сражающийся Вьетнам ездили многие».

Об общественном долге писателя, об ответственности его за судьбу страны, за судьбу мира хорошо сказал Ютака Хания:

> «Наше отношение к политическим и общественным событиям можно разделить на две категории. Во-первых, мы относимся к этим событиям как простые люди — участвуем в демонстрациях, подписываемся под воззваниями и так далее. Но все это носит эпизодический характер, поскольку всякого рода политические акции совершаются время от времени. Однако важнейшие события, происходящие в послевоенной Японии, требуют не периодического, а постоянного пристального внимания со стороны общественности. Этому требованию отвечает второй вид участия писателей в политической и общественной жизни — его творчество. Примером может служить творчество Кадзуо Хироцу, когда мы говорим о «деле Мацукава», творчество Оэ, когда речь идет о его хиросимских репортажах».

Что же представляет собой упомянутое Хания «дело Мацукава»? Оно было сфабриковано в пятидесятых годах японской реакцией, испугавшейся подъема демократического движения в стране. У небольшой станции Мацукава произошло крушение поезда, в котором обвинили местных партийных и профсоюзных активистов. Большинство из них было приговорено к смертной казни. Более десяти лет тянулся этот позорный процесс. Более десяти лет длилась борьба за жизнь ни в чем не повинных людей. В конце концов справедливость восторжествовала, все обвиняемые были оправданы. И немалая заслуга в этом принадлежит Кадзуо Хироцу. Он поднял горы документов, месяцами жил в Мацукава, опросил множество свидетелей. Его книга «Суд по делу Мацукава» уличает тех, кто, творя произвол, совершает преступления.

Отстаивая необходимость активного вмешательства литературы в жизнь, Мицухару Иноуэ устанавливает, что это вмешательство связано с возникновением новых литературных методов и жанров:

> «Раньше было вполне достаточно, чтобы автор, решивший написать о каком-либо событии, на месте подробно ознакомился с ним. Для того чтобы написать о борьбе шахтеров Миикэ, я, например, поехал на шахты в Миикэ. Теперь же приходит конец так называемой «литературе присутствия». Одного внешнего присутствия оказывается недостаточно».

Мицухару Иноуэ требует от писателя «не эпизодического «вторжения в гущу жизни», а постоянного пребывания в ней. Таков его конечный вывод, совпадающий с тем, о чем писал Ютака Хания. И Иноуэ, и Хания высоко оценивают действенность литературы, неразрывно связанной с жизнью. Однако на этот счет участники дискуссии не выражают единого мнения. Кэндзабуро Оэ, например, ссылается на Сартра, который, по его словам, понял, что «литература ни на что не способна, а для того чтобы изменить мир, надо стать политиком». Утверждение Оэ представляется спорным не только в той части, где оно касается Сартра. Оно вообще содержит упрощение. И попытку все-таки отделить литературу от политики. Разумеется, это тщетная попытка, тем более что Оэ всем своим творчеством доказывает обратное. Ведь он не только автор очерков о Хиросиме, но и создатель бесспорно политических романов «Семнадцатилетние», «Опоздавшая молодежь», «Индивидуальный опыт», которые активно противодействуют развращающему влиянию фашизма и милитаризма на молодое поколение.

Этому влиянию, по существу, способствуют такие критики, как Такэо Окуно, Коити Исода и другие. На словах они утверждают, будто литература и политика несовместимы, а на деле выступают против той политической позиции, которую занимает большинство прогрессивных писателей, и совершенно забывают о своей «аполитичности», когда политические воззрения тех или иных литераторов совпадают с их собственными. Мнимая аполитичность не мешает им полностью поддерживать реакционнейшие высказывания писателя Фусао Хаяси об «оправдании войны в Великой восточной Азии», его националистическую трескотню о «великой освободительной миссии», которую якобы выполняла Япония в годы второй мировой войны. Они против *определенной* политики и за *определенную* политику.

Будущее японской литературы принадлежит не им, а тем, кто и в жизни, и в творчестве придерживается политики мира и справедливости.

В. ГРИВНИН

КАРЛО ЛЕВИ

«ВЕСЬ МЕД УЖЕ КОНЧИЛСЯ»

(Из книги о Сардинии)

До чего же многообразна окружающая действительность, как во всем, в том числе и в каждом из нас, уживаются разные, такие давние эпохи! И чем ярче личность, чем полнокровнее, чем сложнее, тем явственнее в ней ощущается это одновременное присутствие отложившихся, подобно геологическим слоям, различных уровней и условий человеческого существования, эта непрерывность, бесконечность истории и предыстории: когда элементы далекого прошлого не подавлены, не запрятаны полностью в глубины подсознательного, где лежат бесполезным грузом, когда получают выход, тогда они порождают поэтическое вдохновение, жизненную энергию, способность самого широкого постижения мира, далекого от ограниченности социальными и психологическими схемами представлений о повседневности.

В тех краях, которые я сейчас посетил, эти архаические элементы не только один из непременных компонентов характера местных жителей, иногда прорывающиеся напоминанием о самой глубокой старине, но — сам дух, атмосфера всего повседневного существования, черта социального уклада. Этот уклад остается почти неизменным с незапамятных времен и порожден до сих пор существующим пастушечьим образом жизни в краю, который никогда на протяжении веков не удавалось покорить никому из приходивших туда с моря иностранных завоевателей — ни карфагенянам, ни римлянам, ни пизанцам, ни испанцам, ни пьемонтцам; населяющий этот край народ никогда не составлял часть государства, не входил в современное государство; существуя внутри него, он все более замыкался в себе, словно в постоянной осаде, в полной изоляции, со своими устоями, собственным кодексом суда и мести, со своим извечным пастушечьим бытом, в близости и чуть ли не отождествлении себя с животными и камнями; его сознание, проявляемое в образе жизни, семейных отношениях, морали и нравах, как и встарь, представляет собой сознание примитивной общины — словно потаенное сокровище, словно спрятанный в горах рудник, внешне оно остается нетронутым, неприкосновенным.

Нетронутым? Силы, которые изменяют лицо мира и обновляют его,— вокруг них; вернее, они в них самих, в этих замечательных людях, проделавших за каких-нибудь несколько лет путь, на который потребовались бы века; они в этих пастухах и рабочих, преодолевающих собственными усилиями бушующее в их душах, как ветры, столкнувшиеся в циклоне, противоречие между двумя разными цивилизациями — противоречие, которое заключено во всем, что их окружает, и проявляется самым трагическим образом, в том числе и в терроре.

Обо всем этом я думал в то время, как ранним утром ехал с моим дорогим другом нуорцем, одним из тех людей, что обновляют свой край, в его автомобиле из Нуоро в Оргозоло. Мы с ним говорили об истории этого селения, пастушеском характере местного сельского хозяйства, об ужасных событиях знаменитой «вражды» — войны, которая в период между 1903 и 1917 годами разделила селение на два враждующих лагеря и, превратив его жителей в бандитов, развивалась по своим жестоким внутренним законам через бесконечную цепь убийств. В этой войне одним из решающих факторов были равнодушие государства, его неспособность найти выход. Период мира после «замирения» в 1917 году продолжался до первых лет после второй мировой войны, но когда я посетил эти места лет десять назад, в Оргозоло вновь царили террор и смерть.

Поселок, словно колониальное владение, был оккупирован войсками. Я тогда пытался понять внутреннюю логику, тайный закон, уж не знаю, мистический, экономи-

ческий или социальный по своей природе, который позволил бы найти разгадку происходящего: жуткие сообщения в газетах оставались нерасшифрованными для общественного мнения. Недавно появившиеся исследования и художественные произведения, и в первую очередь работа Франко Каньетты, книга Антонио Пильяру «Варварская месть как комплекс юридических норм» и фильм Де Сеты «Бандиты из Оргозоло», в какой-то мере помогли осмыслить кровавые события. И вот, вскоре после так и оставшегося загадочным — в рамки архаического закона вендетты оно никак не укладывается — убийства супругов — английских туристов мы вновь едем в Оргозоло.

Мы выехали из Нуоро поздним утром. При выезде из города я остановился купить сигары. Владелица табачной лавки куталась в черную шаль, лицо у нее было редкой красоты, глубокий взгляд ее темных ласковых глаз рассказывал целую повесть о скрытом горе, душевном благородстве и нежности, не утраченной несмотря на все жизненные тяготы. Ее молодые руки были обезображены артритом — ей приходилось тяжко трудиться, чтобы прокормить слепого мужа.

Мы должны были решить, по какой дороге ехать. Мой приятель предлагал дорогу через Локое — более короткую, по которой ходит автобус. Но я настоял на дороге через Мамойяду, так как мне хотелось вновь взглянуть на это селение, славящееся своими масками, идолами и фетишами — так называемыми мамутонес, которые, я думаю, некогда были в обиходе во время жертвоприношений, быть может и человеческих; при некоторой фантазии они могли ассоциироваться с замаскированными — и в известной степени ритуальными — изображениями нынешних убийц. Кроме того, мне хотелось посмотреть, уцелела ли огромная надпись на стене тамошнего муниципалитета, которую я видел десять лет назад, прозвучавшая тогда как первый сигнал о том, что в селении создается смертельно опасная обстановка. Ибо в этой надписи, адресованной местному врачу, крылась угроза убийства: «Если доктор уедет, ему придется вскрывать труп Флориса».

Итак, мы отправились по дороге на Мамойяду, по обе стороны которой взгляду открывался самый суровый и дикий пейзаж, какой можно где-либо увидеть. В самой здешней природе, казалось, было что-то неуловимое, призрачное, напоминающее повадки водящихся тут лисиц: камни, колючие заросли, необозримые отары и безмолвие. Надписи на площади больше не было, но старая история с доктором еще не кончилась и жила у всех в памяти. Площадь, открытая яростным порывам ветра, была необычно пуста, но в переулках я заметил три «джипа» с карабинерами в полной боевой готовности, словно в оккупированном вражеском городе.

Выйдя из селения, дорога карабкается в гору, змеясь по пустынным песчаным холмам. Мы минуем мостик, повисший в узком ущелье, где ветер бушует с такой силой, что чуть ли не мешает продвигаться машине; едем среди пастбищ и древних скал, дорога делает неожиданные повороты, вьется по пустынным местам, получившим печальную известность из-за некогда совершенных здесь убийств. И вот, наконец, показывается лепящееся по склону Оргозоло, суровое и неприветливое, с домишками, беспорядочно сгрудившимися под нависающей тяжестью горы Сопрамонте — приюта пастухов и бандитов. Дорога идет вниз между домами; друзья ожидают нас в центре селения у бара. Яростный ледяной ветер гонит к вершине Сопрамонте тяжелые черные тучи, свистит и завывает в узких переулках.

Мы заходим в дом, где нас ждет обед. Запираемся в холодной комнате с современной мебелью и большим столом, покрытым мраморной доской. Дверь на замке. За столом нас пятеро: кроме моего друга из Нуоро и меня местный ремесленник, студент и пастух — трое лучших людей в селении, люди, которые пережили и глубоко осознали трагедию народа, раздираемого противоречием между двумя глубоко различными эпохами и укладами жизни; люди, понимающие истинный смысл прошлого, ибо они готовы с открытой душой принять будущее и переживают — единственные здесь в нем правильно разбираясь — кризис этого мирка, бьющегося между своим архаичным законом жизни и колониальной жестокостью, которая выступает против этого закона, не понимая его и не пытаясь разрешить порожденные им проблемы.

Разговор идет в этой комнате, за запертой на ключ дверью, о той напряженной атмосфере, что вновь царит в селении после недавних событий, о вновь введенном осадном положении и свирепствующем терроре. Мне говорят, что все они сегодня должны участвовать в похоронах одного их друга, каменщика — он взобрался чинить угрожавшую обвалиться крышу, и его сбросило на землю сильным порывом ветра; он разбился и умер в больнице в Нуоро. Оплакивание покойника уже началось. Мы решаем немного погодя все вместе пойти в дом умершего.

...Вдруг дверь комнаты чуть приоткрывается. Сквозь узкую щель нам удается разглядеть женщину в национальном костюме, она вся закутана в шаль, закрывающую лицо и рот, позволяющую видеть лишь ее загадочные глаза. Женщина подает нам знаки. Ремесленник поднимается, в тесных сенях она что-то шепчет ему на ухо и исчезает. Наш знакомый возвращается в комнату и говорит:

— Недавно, как раз когда вы подъезжали к селению по дороге из Мамойяды, сразу же за околицей на дороге в Локое произошло нападение. Остановили автомобиль с двумя торговцами ягнятами. Потом на дороге показались такси и автобус под охраной карабинеров. Грабители исчезли.

В комнате воцаряется тягостная тишина. Это известие звучит здесь не как обыч-

ное сообщение газетной хроники: оно кажется зовом или предостережением витающей вокруг судьбы, какого-то другого мира, который живет своей мрачной жизнью. Мы встаем и отправляемся вверх по улице селения на оплакивание покойника.

■

Я вновь иду по улочкам Оргозоло со своими друзьями — нуорцем, студентом, ремесленником и пастухом,— провожающими меня к дому разбившегося каменщика. Свернув с главной улицы — дороги, ведущей в Мамойяду,— мы карабкаемся все выше и выше по переулочкам и лестницам, пока не оказываемся посреди огромного, заброшенного пустыря, по которому там и здесь раскиданы недостроенные домишки. Возведенные лишь на высоту первого этажа, они в свинцово-сером воздухе пасмурного дня, среди затянутых ледяной корочкой луж и крутых скользких тропинок, голых проплешин и островков жухлой от мороза травы кажутся скорее руинами, развалинами разрушенного селения. На этот унылый склон, где ноги, проваливаясь в грязь и скользя по льду, тщетно ищут надежной опоры, со всех сторон поднимаются люди — мужчины в коричневых вельветовых костюмах и крагах, женщины в темном, закутанные в черные шали, дети; вид у всех замкнутый, отчужденный, преодолевая сопротивление ветра, они бредут, пригнувшись чуть ли не до земли, словно деревья в трамонтану, к вершине холма и дальним домам, где происходит отпевание, и их фигуры четко вырисовываются на фоне грифельного неба. Наконец мы доходим до небольшой площадки, изрытой ямами и рвами, заваленной кучами строительного материала, посреди которой стоят два жалких домишка. Вокруг полно людей: кто терпеливо ждет, кто снует взад-вперед от одной лачуги к другой — их разделяет короткий проход, в котором свистит и завывает дующий с гор ветер.

В домике справа, где лежит покойник, находятся плачущие и причитающие женщины, в домике слева — мужчины. Они в полной тишине сидят вдоль стен в единственной в доме большой холодной комнате — седоголовые или еще черноволосые старики, молодые пастухи в коричневых вельветовых куртках, рабочие в низко надвинутых на глаза шляпах; их застывшие, массивные фигуры напряжены, никто не разговаривает. На улице, за дверью, пытаясь укрыться за домом от яростных порывов ветра, толпится на пороге десятка три женщин, они тесно сбились, как стадо овец или стайка темных птиц, севших на одинокое дерево, которое треплет и раскачивает ветер: черная и коричневая одежда, широкие юбки, почти закрывающие лица шали... Завывания ветра заглушают громкие вопли плакальщиц.

Войти в дом покойного нелегко, люди толпятся у двери и в узких сенях, ведущих в две разделенные невысокой перегородкой комнаты. С порога мы видим покойника — он лежит почти на полу, со сложенными на груди руками, одетый в воскресный костюм; вокруг продолжают заунывно причитать его сестра и женщины в черном. Из соседней комнаты, куда нам так и не удается протолкаться, доносятся более громкие и ни на мгновение не смолкающие душераздирающие вопли жены и плакальщиц. Это море звуков обступает нас со всех сторон, подхватывает и уносит куда-то далеко — это ритм горя, в этом пении звучит страх, которым проникнуто человеческое существование, и страх перед концом, смертельная тоска и тревоги жизни, в нем слились воедино плач, рассказ, крик, сердечная боль, вопль отчаяния — «о, сердце мое, брат мой», — и вой ветра — «о, сердце мое»,— и страдание, и смирение, религиозный обряд — «о, сердце мое»,— и стародавний обычай, и растерянность, и простое человеческое горе — «о, сердце мое, брат мой», склоненные лица под черными шалями, каменные лица, трагические лица — «о, сердце мое»,— повторяющиеся испокон веков древние жесты, общность вещей и людей, обретенное в страдании единство — «о, сердце мое, брат мой».

Сколько времени звучала эта извечная песня смерти? Ожидание тянулось уже несколько часов — для похорон требовалось разрешение, которое должен был привезти врач из Нуоро. Он запаздывал — из-за гололеда на дорогах или из-за страха перед совсем недавно совершившими нападение бандитами? В этом мирке, где все без исключения соблюдают свои обряды и обычаи, ожидание — напоминание об ином мире. Мы ждали, стоя в узком проходе, на ветру, смотря на тесно сгрудившуюся у стены стайку женщин. Но вот кто-то прибежал из селения и принес известие, которое, мгновенно всех облетев, застыло на неподвижных лицах мужчин: «Только что у самого селения на дороге в Локое убили карабинера. Он был из патруля, который ищет бандитов».

Никто не сказал ни слова. Лица остались по-прежнему непроницаемы, губы плотно сжаты. Вокруг раздавалось лишь завывание ветра и пение плакальщиц; до нас донеслось дыхание другого мира, рядом витала еще одна смерть...

Наконец начался спуск по крутым тропинкам, меж домов, по направлению к селению и далекому кладбищу. Ветер валил с ног. Снизу доносился шум грузовиков, стук моторов: со всех сторон прибывали карабинеры — началась оккупация Оргозоло...

Вечером, когда уже сгустились сумерки, я иду в селение, где меня ждут друзья и доктор, который обещал зажарить барашка. В баре кто-то говорит об убитом карабинере. Его многие знали, это был хороший парень, он заходил в парикмахерскую побриться совсем незадолго до того, как его убили. Никто себе даже не представляет, как это произошло. Над оккупированным Оргозоло опускается ночь.

■

Наступает ночь, но на небе еще долго горит яркая полоса заката. Неверный свет скрадывает расстояния и воздвигает воздушную завесу, которая словно отделяет от окружающего мира осажденное селение,— волшебную стену из воздуха и тумана, за которой простирается бесконечность. Я ненадолго приостанавливаюсь, и, облокотившись о невысокую ограду на улочке в самом верху селения, смотрю на окружающие его со всех сторон поля. Бегущие по небу облака с каждой минутой все более и более темнеют, и зеленые пастбища в зажатых меж горами и холмами узких долинах постепенно подергиваются серой дымкой, как и весь бескрайний простор этого печального и пустынного края, где легко могут затеряться никому неведомые люди и вдали от всего мира вести свою не меняющуюся веками жизнь — жизнь пастуха, «одинокого, как дикий зверь» (это местное сравнение), или жизнь бандита, в которой ныне словно претворяется в судьбе индивидуума, очутившегося перед лицом непонятного ему мира, древний закон тысячелетий.

Словно зачарованный, гляжу я на этот мир, застывший в вечном одиночестве, замкнувшийся в своих границах из воздуха и гранита. Из селения и с полей не доносится ни звука — ни близкого, ни далекого. Все вокруг погружено в эту неестественную тишину — скрытную, обманчивую, ревниво прячущую свои тайны; сгущающиеся тени обволакивают стволы дубов, заросли колючего кустарника, смутно виднеющиеся вдалеке светлые пятна (быть может, сбившиеся в кучу в страхе или во сне овцы или же камни?), пещеры, тайны, дикие одинокие сердца. И только иногда это молчание грубо и резко нарушают чужеродные звуки — шум моторов полицейских машин и шаги солдат, идущих гуськом друг за другом, крадучись вдоль стен и держа оружие наготове.

Двери домов закрыты на все засовы: люди предпочитают сидеть, запершись дома, помня множество неприятных случаев, которые они уже имели возможность наблюдать,— облавы, незаконные аресты, яростные репрессии всякий раз, как происходило какое-нибудь убийство, вполне объяснимое с точки зрения закона, царившего в селении, и непонятное и загадочное для другого, «чужого» закона. Немногочисленные посетители маленького кафе, сидевшие в нем словно в освещенном убежище, все как один, предлагали мне выпить с ними стаканчик, но избегали говорить о происшедшем или упоминали об этом лишь мимоходом. Было совершенно ясно их нежелание (или это была подсознательная цензура?) обсуждать сегодняшнее событие, которое напоминало о других тысячи раз уже повторявшихся подобных случаях, порожденных самой окружающей действительностью, общими для них всех условиями и структурой жизни, самим существованием этого мирка воинственных пастухов, изолированного от остального мира и лишенного возможности развиваться и выйти из этой изоляции, извечного в своем застое, как колония, искусственно отторгнутая и угнетаемая глухими и безразличными к ее нуждам хозяевами.

Утреннее нападение, по-видимому, было произведено неопытными людьми. Об обстоятельствах смерти карабинера никто ничего не знал. Может быть, он упал и был убит выстрелом из своей же винтовки или из винтовки кого-нибудь из своих товарищей? Некоторые говорили, что он, кажется, был один или отстал от других и его нашли только потом; тело увидели двое проходивших мимо пастухов, они-то и принесли это известие, и сейчас их допрашивают в казарме. Намеки, недомолвки, шепоток — селение не желало брать на свою совесть этого убитого.

Рядом с баром — парикмахерская, и парикмахер настойчиво уговаривает меня (он побился о заклад, что ему это удастся) постричься. В то время как я сижу в кресле и вокруг моей головы порхают ножницы, входит мужчина средних лет, на которого никто не смотрит, словно его здесь вовсе и нет. Он здоровается и говорит, что однажды уже со мной встречался в Пиццоли, в области Абруццо: я там выступал с речью на площади на митинге, посвященном памяти Питтсбурга (он хотел сказать Гинцбурга*).

— А я находился там по служебным делам... Я слыхал, что сегодня вечером у доктора будут жарить барашка, надеюсь, мне удастся заглянуть на минутку, чтобы его отведать...

Это полицейский комиссар из Нуоро, вызванный в Оргозоло, как уже неоднократно случалось и прежде, в связи с сегодняшним убийством. Тем временем, закончив обход больных, приходит доктор. Это высокий и стройный молодой человек, с быстрыми и непринужденными движениями, с красивым и открытым лицом. Впоследствии я имел случай убедиться, насколько он сведущ в своей работе, и понял, что и он тоже принадлежит — хотя в силу иных причин и придя совсем другими путями — к той группе смелых и передовых людей Оргозоло, благодаря которым здесь живет надежда на будущее. Если другие: пастухи, ремесленники, рабочие — рождены в старом законе и до конца осознали его смысл на собственном горьком опыте, найдя в себе силы судить о нем так, как судят о собственном прошлом, сумели установить породившие его причины и противопоставить им — с глубоким состраданием к себе самим, которое лишь одно и позволяет выступать в роли судьи,— другую жизнь, другую дей-

* Прогрессивный итальянский литературовед и публицист. В 1943 году был арестован и замучен гестаповцами.

ствительность, не внешнюю, не чужую, а живущую в них самих, то доктор приехал извне, с юга Сардинии, но целиком вошел в замкнутый мирок Оргозоло, раскрыл, чем он живет, понял его боль и причины кризиса и сделался оргозольцем из чувства солидарности.

Появляется освежеванный барашек, вид у него довольно меланхоличный. Теперь все готово, чтобы его зажарить на вертеле — доктор, как мне говорят, настоящий мастер этого дела, возможно, даже более искусный, чем все присутствующие; его умение жарить барашка по древним и ритуальным правилам пастухов — доказательство того, что он сделался оргозольцем также и в своих повседневных обычаях.

...Беседа течет медленно, все сидят вокруг очага, смотрят, как жарится барашек, и разговаривают. Собрались все мои друзья, кроме пастуха, который вечером не имеет права выходить из дому, так как находится под полицейским надзором, он, один из лучших людей в селении! Пришли другие пастухи, лица некоторых из них мне знакомы, так как они снимались в фильме Де Сеты. Разговор идет об Оргозоло, о его истории, о вооруженных столкновениях, так называемой «вражде» — дизамистаде, о полицейских репрессиях, о том, как вырваться из этого замкнутого круга, как покончить с таким положением, когда архаическим порядкам противопоставляются колониальные, что лишь усугубляет трагедию, вместо того чтобы ее разрешить.

Раздается стук в дверь, и, принеся с собой холод с улицы, на пороге появляется полицейский комиссар, которого я встретил в парикмахерской,— ему хочется поглядеть на нас, поглядеть, как жарят барашка. Он входит, не дожидаясь приглашения, и ему тоже достается кусок жаркого. Комиссар спрашивает меня, что я думаю о положении в селении. Лучше пусть он мне скажет, говорю я ему в ответ, что он о нем думает, так как его сюда прислали, чтобы он принял необходимые меры.

— Мы все виновны, — заявляет он торжественно.

Кто-то из присутствующих отвечает ему, что такого признания недостаточно; конечно, на всех нас лежит первородный грех, но это не означает, что вина распределена одинаково и все мы должны испытывать одинаковое чувство виновности. А он говорит, что он друг всем — и фашистам, и коммунистам. Мы высказываем по этому поводу наше сожаление, но также выражаем ему и сочувствие, ибо власть, которую он здесь представляет — несмотря на все его рвение и всю возможную добрую волю,— является чуждым и негативным фактором, который может, даже при самых благих намерениях, лишь усугубить зло. Всякое вмешательство извне неминуемо ведет здесь к пагубным результатам.

Поспешно доев свою порцию, комиссар прощается: его ждет работа. В комнате вновь остаются одни лишь друзья, и весь долгий вечер проходит за беседой. И рассказ о всем том, что составляет жизнь Оргозоло, смысл этой жизни, и ее боль, и ее одиночество, и ее опыт, безыскусственно и непосредственно льется из уст этих людей, которые останутся здесь и которые живут в этом мирке, глубоко знают его и изо дня в день наблюдают. Когда мы расходимся, часы показывают два часа ночи.

На улице еще морозней и ветер не улегся, на небе холодно сверкают звезды. В темном переулке, где я и мой приятель нуорец, на машине которого я поеду в Нуоро, долго прощаемся — и никак не можем расстаться — с нашими друзьями, тишину вокруг вдруг разрывают один за другим несколько выстрелов. Новая стычка, опять убитые? Темноту прорезают осветительные ракеты, которые зажигаются в небе, словно кого-то ища в ночных полях. Вновь гремят выстрелы, взлетают ракеты — это война в стране, в сущности, колониальной, где введено осадное положение, день и ночь идут повальные обыски и облавы. При вспышках ракет мы видим мчащиеся по улицам грузовики, полные вооруженных полицейских и карабинеров. Но как только мы выезжаем из селения по дороге на Локое, нас вновь обступает мертвая тишина и одиночество. До самого Нуоро мы не встречаем ни одной живой души. Дорога немощеная, проселочная, вся состоит из неожиданных поворотов, по бокам ее темнеют деревья и скалы — идеальные места для засад. Мрачный ночной пейзаж не меняется до самого города. Вот здесь, на первом повороте сразу после выезда из селения, сегодня утром и произошло нападение. Немного дальше, у второго поворота, на обочине слева был застрелен карабинер; проехав еще немного, мы видим два деревянных креста, указывающие место убийства двух туристов-англичан. На каждом шагу мой приятель рассказывает мне о людях, убитых здесь в прошлые годы,— проселок этот словно дорожка на кладбище. Фары выхватывают из темноты какие-то странные очертания, ночные тени дикого мира. Застывшие лужи на красноватой земле кажутся в темноте лужами крови. Мы мчимся среди этого жуткого безмолвия на большой скорости, пока за одним из поворотов не показываются огни Нуоро.

■

Оруне для меня одно из самых фантастических и памятных мест; может быть, из-за того, как звучит его название, может быть, потому, что я много лет держал у себя дома птичку из этих мест — стройную, дикую, с блестящими черными глазками, с которой в конце концов я неким образом стал отождествлять все это селение, эти горы, этот апрельский ветерок, и старую, закопченную от дыма кухню, и стихи, и сардинские танцы, и пастухов, и похитителей овец, и скрывающихся от закона представителей этого ископаемого и в то же время такого живого мира. Глядя на эту птичку, я

вспоминал голоса пастухов в их хижинах с пробковой крышей, которые в одиночестве, словно вне времени, поют старые псалмы и сами слушают свое пение, и далекое глухое позвякивание колокольчиков, и благородство трепетного, чуть пугливого взгляда, словно на тебя, слегка кося, смотрит вольное дикое животное, готовое каждую секунду спрятаться или убежать. Итак, это селение для меня — определенный образ, форма, имя, в которых слита воедино многогранная действительность, животные и камни в застывшем волнистом движении отар, лет и веков.

Чтобы посетить Оруне сегодня, много лет спустя, и перенести в современность тамошнюю фантастическую действительность, мы отправляемся в путь по новой, еще не до конца построенной дороге, начинающейся при выезде из Нуоро за церковкой Деледды, идущей под горой Ортобене, обрывистые склоны которой усеяны скалами и покрыты типично средиземноморскими лесами. В них растут вперемежку самые разные деревья и кусты: пинии, оливы, кактусы,— и зелень их самых различных оттенков. Потом дорога сворачивает в горную долину и через новый мост ведет, поднимаясь вверх, в горы странной и причудливой формы, словно земля пожелала здесь прибегнуть к какому-то новому, отличному от всех ранее знакомых языку, заговорив посредством загадочных каменных образов. На скалистых склонах, в далеких долинах появляются рощи, пригодные для пастбищ, на гребне горы над нами высится нурага*, а рядом с ней — странная гигантская скала, имеющая форму огромного цилиндра, или пилястра, или каменной шеи, или ноги, на которую сверху положен не то зонтик, не то голова с торчащим клювом. Это скала Нунналле, которая, возможно, некогда представляла собой изображение священного гуся — тотемного животного здешних пастухов-воинов, а может быть, согласно другим, более поздним легендам, изображала человека, превращенного в гигантскую каменную глыбу за то, что он богохульствовал, будучи застигнут ливнем в то время, как нес большую вязанку дров. Никто не рискует взбираться на эту скалу, а те пастухи, которые осмелились это сделать, так оттуда и не спустились.

Дорога вьется все выше и выше, карабкаясь к остроконечной горе, и перед нами постепенно вырастает прячущийся за ней Оруне со своими домами без окон, словно единый массив фасадов и торцов, внутрь которого мы въезжаем сверху, по идущей под уклон дороге, как в какой-нибудь лепящийся на вершине холма городок Луканнии. Сразу же нам бросаются навстречу знакомые; кто меня узнает и здоровается столько лет спустя так, будто я был здесь только вчера, кто не узнает, но все равно желает немедленно чем-нибудь угостить в ближайшем из двадцати шести имеющихся в селении баров.

Среди толпящихся у дверей бара пастухов в коричневых вельветовых куртках выделяется один молодой парень, хотя он такого же роста и сложения, как и все, и у него такой же, как у них, мужественный вид, и он так же прочно стоит на своих слегка кривых ногах, но одет он совершенно немыслимо. Вместо обычной здесь черной кепки на голове у него кепка в красную, зеленую и черную клетку, на плечах длинное чуть ли не до пят пальто военного покроя из блестящей черной кожи; оно расстегнуто, и из-под него виднеется желтый шарф на шее, ослепительно яркий свитер, кожаный пояс и кавалерийские бриджи, заправленные в высокие сапоги на теплой белой подкладке. Его наряд — как бы обычный костюм здешних пастухов, усовершенствованный в некоем экзотическом, колониальном и воинственном духе. Он говорит громким, возбужденным голосом, тон его уверенный, искренний и вместе с тем презрительный; из его сбивчивого рассказа я понял, что он действительно тоже был пастухом, но эмигрировал, сначала в Алжир, потом в Западную Германию и приехал сюда на праздники. В его рассказе мешались смутные обрывки воспоминаний об алжирцах и русских (его кожаное пальто — русское, говорил он. В Германии все за русских, все коммунисты. Не немцы, а мы — итальянцы. Немцы тоже, но только не говорят об этом). Он хвастается мне своими чудесными мягкими и теплыми сапогами. В баре он привлекает к себе внимание всего зала. Приобщившись к мощнейшим силам, которые ему стали близки и понятны, он исполнен уверенности в себе, как если бы весь бескрайний мир принадлежал ему. Он предлагает нам вино, а если мы не хотим больше пить, то готов угостить чем-нибудь другим, всем, чего только мы пожелаем, и набивает нам карманы конфетами. Уехав из Алжира, он поступил работать на завод в Кёльне. Он говорит о Западной Германии — куда ей до России! — с истинно королевским презрением, с резкостью и решительностью пастуха, который привык судить обо всем сам.

Опершись о стойку, в баре стоит высокий юноша, блондин, в сером костюме и элегантном нейлоновом плаще, городских ботинках и белой сорочке с галстуком. В ответ на слова другого он хвалит жизнь в Западной Германии — там можно заработать. Он работает на фабрике пластмасс в Гамбурге и благодаря сдельщине может выколотить больше ста тысяч лир в месяц. Пятьдесят тысяч он посылает домой матери.

— Здесь я был пастухом, пас чужие стада. Мне надо было работать целый год, чтобы заработать столько, сколько я теперь откладываю каждый месяц.

Он говорит спокойно, речь его сдержанна и точна в отличие от путаного и бурного красноречия первого эмигранта. Однако в Гамбурге ему не хотелось бы остать-

* Сложенные из больших камней древние постройки конической формы на острове Сардиния.

ся на всю жизнь, потому что в родном селении лучше. Там невозможно ничего есть— он питается только сыром и хлебом, которые посылает ему мать. А если бы он обедал в столовой, у него оставались бы деньги? — полемическим тоном спрашивает его «воин» в кожаном пальто. Нет, не оставались бы. А кроме того, слишком уж большая разница между той безвкусной пищей, что едят в Германии, и пусть даже куском простого хлеба из Оруне. Он ест все домашнее, иначе ему пришлось бы, как этим несчастным немцам, сидеть на одной картошке. Он тоже приехал сюда на праздники и уедет в Гамбург, в своем нейлоновом плаще, этот светловолосый пастух-батрак, который уже и вне и еще внутри своего древнего пастушечьего мирка.

Мы оставляем двух пастухов-эмигрантов продолжать их бестолковый спор о Германии и о том, другом мире, который увлек их так далеко от овечьих отар родной земли (причем оба они, только по-разному, словно извинялись за то, что уехали), и идем в сторону площади. К нам присоединяются все, кто попадается навстречу, и, беседуя, провожают нас. Молодые пастухи в вельветовых куртках, другие в обычных костюмах, слепой учитель, пожилой плотный мужчина с орлиным носом, который знает все на свете и является чем-то вроде старейшины в этом селении, художник, школьники-старшеклассники...

Вдруг нас останавливает какой-то приземистый брюнет, судя по одежде и внешности, представитель местной интеллигенции, и обрушивает на нас поток своего красноречия. Голос у него зычный, и, видимо, он привык говорить, не дожидаясь ответа собеседника. Можно подумать, что он стоял на улице и ждал нашего прихода или вообще первого встречного, чтобы раскрыть и излить душу. Мне говорят, что это зоотехник, бывший директор кооператива пастухов. Он считает, что все идет плохо и вина за это лежит на всех. Все ему внушают отвращение: и политики, и журналисты,— отвратительны репортажи и исследования, в том числе и проведенное Каньеттой. Я-то, в Риме, должен был бы это знать; одним словом, все вокруг мерзость, и пастухи тоже. Есть одно-единственное средство против этой всеобщей мерзости и всех здешних мерзких проблем: тут не помогут социальное страхование, кооперативы, журналистские репортажи, программы и планы, здесь надо атомную бомбу, а после атомной бомбы — автогенную резку, а после автогенной резки — ДДТ. Этим его безадресным филиппикам нет ни конца, ни края, он не слушает возражений и не ждет ответа. Мы расхаживаем взад и вперед по площади селения, которое высится, как сторожевая башня или дозорная вышка, над просторами пастбищ и горными склонами. Я жду, что вот сейчас увижу, как в низенькую дверь муниципалитета, так же, как много лет назад, войдет, опустив глаза, женщина, закутанная в свою черную шаль,— здешний мэр, но теперь мэр в Оруне другой. Стены домов густо испещрены надписями — лозунгами против атомной войны; некоторые из них взывают к богу: «Иисус, спаси нас от американского террора!»

■

Когда над Оруне спускается ночь и снизу, со стороны Сантандрии, начинает дуть ледяной ветер и кажется, что он взбирается все выше и выше по горе, словно кто-то бежит вверх по склону с охапкой колючих сосновых игл, а лужи на мостовой, освещенные тусклым желтоватым мерцанием редких фонарей, покрываются тонкой корочкой хрустящего под ногою льда и встречные прохожие приглашают зайти что-нибудь выпить, очень приятно укрыться от холода в баре. Не садясь, беседуешь у стойки, дожидаясь, пока тебе нальют стаканчик; молодые парни говорят о дальних краях, куда направляются эмигранты, о кризисе пастушеского хозяйства, о собраниях и митингах в поддержку плана развития юга Италии, о местных делах и событиях.

На низенькой скамейке подле двери, недвижимо застыв, как каменные глыбы или варварские истуканы, молча сидят два старых пастуха в куртках из овечьих шкур, белых штанах, высоких мягких сапогах, на головах у них шапки, в руках тяжелые посохи. У одного из них по-дикарски настороженное лицо с грубыми чертами, взгляд неподвижный и сосредоточенный, густые черные усы и брови, выдубленная солнцем, совсем темная кожа в глубоких морщинах. У другого, старшего по возрасту, лицо худое, выразительное, седая борода, кожа белая, быстрый взгляд исполнен ума и хитрости. Как древние патриархи, отвечают они на приветствия молодых пастухов и чужестранца и охотно говорят о том, о чем мы их спрашиваем.

Говорит, собственно, один белоголовый, степенно и сдержанно, как подобает мудрому старцу. Черноволосый, соглашаясь с ним, кивает в знак подтверждения, а иногда даже и улыбается, но по-прежнему с отсутствующим, отрешенным видом — слова, вероятно, кажутся ему бесполезными побрякушками, существующими лишь для того, чтобы коротать время. Белоголовый рассказывает о падении цен на молоко — они снизились наполовину,— о том, как трудно найти работу, но в тоне его нет и тени драматизма, он говорит, как человек, который на своем веку все это видел-перевидел, не однажды предсказывал и не раз испытал на собственной шкуре. Он рассказывает о людях этой древней земли, о нурагах, о тех, кто теперь их ищет и раскапывает, говорит о долгих одиноких ночах пастухов, затерянных во мраке гор и полей. Когда кто-то заговаривает о случаях кражи овец, старик хитро, заговорщически прищуривается, словно в памяти у него оживают веселые воспоминания буйной молодости. Да, конечно, надо обладать в этом деле сноровкой, в частности, уметь быстро связать овце

ноги, чтобы она не убежала и не наделала шума. Путы, или по-здешнему «тропею», можно изготовить многими способами, из чего угодно. Может пригодиться даже носовой платок, говорит он. И, улыбаясь, взмахивает своим большим клетчатым платком. Чтобы схватить овцу, тоже существует тысяча способов. Для этого достаточно срезать длинную ветку, зацепить ею за шерсть овцы и перетащить животное через изгородь. Конечно, в ночной темноте может случиться и так, что бросишь ветку, почувствовав, что овца не поддается и чересчур тяжела: уж слишком она жирная и не блеет, а чертыхается. Значит, ветка зацепила одетого в овечьи шкуры пастуха, спавшего, как овца, на земле среди стада. Не говоря прямо, старик дает понять, что этот случай приключился с ним, но это классическая пастушеская история; кто говорит, что она произошла в Оруне, кто говорит, что в Битти.

Друзья ведут меня посмотреть фонтан около площади, с которым связаны воспоминания о Грации Деледде*, здесь же по соседству находится дом, в котором жил и умер студент — герой ее романа «Голуби и ястребы». Сюда Деледда в юности приходила на свидание со своим другом. В доме какая-то старуха рассказывает мне о писательнице и поет аттиттос, которые когда-то пели при оплакивании умершего студента — он приходился ей племянником. В углу комнаты ее дочь кормит грудью ребенка, а сидящий рядом муж дочери молча за нами наблюдает.

Оттуда мы отправляемся к слепому учителю, который обещал приготовить нам что-нибудь на ужин. Мы едем на машине по переулкам в нижней части селения и на маленькой площади останавливаемся перед дверью, из-под которой видна полоска света. Дверь открывается, на пороге появляется мужчина, на лице его написана тревога, и он вопросительно смотрит на нас. Друзья извиняются, что остановились перед его до́мом. Никто не подумал о том, что в лабиринте этих темных улочек единственный освещенный дом — это жилище семьи, находящейся в тревожном ожидании, и что остановившаяся у их дверей машина может их испугать. Дело в том, что у этих людей три дня назад пропал сын. Юноша прибыл с материка, сошел с судна в Ольбии, его видели на молу, где он ожидал автобус, на котором должен был ехать домой. Он на минутку отошел в сторону и исчез. Может быть, дувший в тот день яростный ветер сбросил его в море? Или же он был похищен? В этом доме бодрствовали и ждали.

Перейдя через площадь, мы входим в жилище слепого учителя: голая комната с пылающим очагом, в которой молча хлопочут его мать и сестра. Вместе со мной пришли мой приятель из Нуоро, пожилой пастух — старейшина селения и молодой пастух. Пока на огне поджариваются сосиски и сыр, начинается долгая беседа. Каждый что-то припоминает или в пылу спора придумывает новые доводы, привлекает новые факты, и так постепенно, мало-помалу мы пытаемся восстановить историю Оруне за последние годы. Каждому приятно в ходе беседы сделать свои выводы и открытия, даже если иногда они весьма неопределенны. Оруне изменился, говорят они: тридцать лет назад это было крестьянское селение. Ныне здесь нет больше крестьян, кто не эмигрировал, тот снова стал пастухом. Извечный конфликт между земледельческим укладом и пастушечьим, который еще лежит в основе жизни этого края, носящего название Барбаджа, по-видимому, решился теперь, вопреки общей тенденции, в пользу пастушечьего уклада. Однако пастушеское хозяйство также переживает кризис.

Пожилой пастух говорит, что тридцать лет назад в Оруне было четыреста тягл, то есть четыреста пар рабочих волов, а это означает, что здесь жило по крайней мере четыреста крестьянских семей. К 1940 году упряжек стало лишь немногим более двухсот. А сейчас осталось всего три (шесть, уточняет Сальваторе — так зовут молодого, — но три пары волов принадлежат пастухам). Земледельческое хозяйство тут полностью исчезло.

Все втягиваются в спор. Сто лет назад, говорит слепой, Оруне, по-видимому, было селением пастухов, которые с течением времени превратились в крестьян. Как же это произошло? Причиной была первая мировая война, говорит один. Когда-то здесь все вокруг было покрыто лесами. У пастухов были коровы и свиньи, овец до той поры они не имели, потому что не было пастбищ и лугов, а одни дубовые рощи. Когда в годы первой мировой войны были вырублены леса, появились овцы, а крестьяне начали засеивать обезлесенные земли. Для того чтобы судить, как обстояло дело до начала этого века, подтверждает пожилой пастух, достаточно вспомнить старую колыбельную песню — в ней говорится о винограднике, который родители дают при женитьбе сыну. Почему виноградник? Потому что виноградники имели здесь только богатые пастухи, а у крестьян виноградников не было. И почти все земли принадлежали общине. У пастухов не было кооперативов, они появились только в послевоенные годы. Но как произошли эти изменения? Началось с возвращения в 1915 году призванных в армию «американцев» (то есть вернувшихся из Америки эмигрантов): они привезли с собой деньги, но покупали не стада, с которыми не могли управиться, а упряжки рабочих волов. Потом правительство обещало дать землю солдатам — бойцам сардинской дивизии «Сассари»: землю тому, кто ее обрабатывает. Выходит, все изменила война.

Спор заходит о том, должны ли были пастухи, уезжая на фронт, продавать свои стада; в качестве документа цитируют стихотворение, в котором говорится о страховании имущества фронтовиков. А потом фашисты объявили «битву за хлеб». Когда

* Итальянская писательница, уроженка Нуоро (1871—1936).

Оруне превратился в крестьянское селение, начался сельскохозяйственный кризис. Крестьянам пришлось подвергнуться еще одному превращению: как говорит слепой учитель, они сделались батраками и наемными пастухами, получающими в качестве заработной платы от 12 до 24 овец в год; или же, как говорит старик, они превратились в пастухов и в пастухов-земледельцев, соединяющих и тот и другой вид деятельности. И в конце концов крестьян не стало вовсе, и все вновь оказались либо пастухами — владельцами отар, либо наемными пастухами-бедняками.

Затем они начинают считать количество жителей селения — они знают и помнят каждого по имени. На общинных землях работают 167 пастухов, остальные на разных других угодьях, всего 300—350 человек и еще 60 пастухов, ушедших на пастбища в область Лацио, итого приблизительно 400 пастухов. Что касается батраков, то кто говорит, что их 150, кто говорит, что 400 — в зависимости от того, включать или нет в это число сотню жителей Оруне, работающих в Нуоро; ремесленников и рабочих насчитывается человек сто, эмигрантов за границей 170; 200 девушек служат в прислугах в Риме; детей и учащихся 1800. Крестьянским трудом не занимается ни один человек, баров в селении двадцать шесть.

Так мои друзья анализируют и сами для себя открывают состав жителей своего селения и его историю (что за беда, если этот анализ и выводы недостаточно полны или чуть пристрастны?), состоящую из сложных перипетий, связанных с использованием земель и занятостью населения, из чередующегося превращения крестьян в пастухов и пастухов снова в крестьян, из вынужденного извечного выхода — бегства в чужие края и влияния далеких мировых событий на жизнь людей в этом отсталом древнем краю. Это сама история, которая себя осознает и уточняет в ходе этой беседы, где документами служат память, народная поэзия и обычаи...

■

Мы оставляем за собой погруженную в ночную тьму Барбаджу, отгородившуюся завесой из морозного воздуха, замкнувшуюся в далеких веках своей истории, в своем архаическом мирке овечьих отар, лесов, обычаев, законов и одиночества; край, в котором искусственная изоляция от остальной страны, колониальное угнетение и сегрегация порождают такое ожесточение; край, где изнутри бурлят новые, рожденные в нем силы, ставящие новые жизненные цели и новые проблемы; землю, драма которой в том, что древний закон уже не является чем-то незыблемым в сознании людей. То, что на протяжении веков было надежной и непререкаемой нормой правосудия, ныне может показаться несправедливым не только на взгляд приезжего, постороннего и невнимательный, не только с точки зрения его законов и неприятия им здешней действительности, но и на взгляд самих жителей этого края, может стать чуждо их душе, их духу коллективизма, воле рабочего — сына пастуха и даже, быть может, сердцу тех, кто скрывается от полиции среди неприступных скал, «одинокий, как дикий зверь». Мы думаем о том, насколько глубока трагедия Барбаджи, о ее сынах, которые родятся и умирают и хотят поставить и разрешить экономические и социальные проблемы своей жизни; их оставили одних в этой борьбе, предоставив среди трудностей и лишений повседневного существования самим создавать новую культуру; им никто не помогает, наоборот, силы враждебного мира пытаются заставить их свернуть, чуть ли не силой столкнуть с правильно угаданного и посильного для них пути, заставляют их замкнуться — из чувства собственного достоинства или из-за того, что они терроризированы преследованиями,— в броню уже более немыслимых обычаев. Нам кажется, что за эти несколько утренних часов мы проделали длинное путешествие — словно беспосадочный перелет из одной страны в другую.

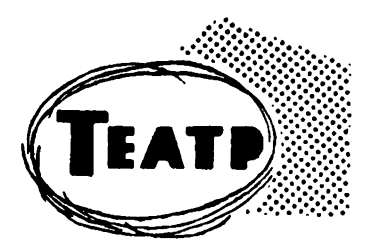
...Теперь мы в Оциери — маленьком, безвестном городке с пятью тысячами жителей, в котором имеется двадцать пять врачей. Всю дорогу нам сопутствуют бледное золото солнца и яркая голубизна неба и подгоняют вперед по мирным равнинам Логудоро сильные порывы ветра. Мы едем по тихим, залитым солнцем полям, средь которых там и сям виднеются серые пятна оливковых рощ. Миновав последний подъем, крутой и извилистый, мы въезжаем в Сассари.

По большой центральной площади, служащей городу своего рода гостиной, прогуливаются, как всегда, несмотря на резкий ветер, студенты, девушки, адвокаты, врачи и инженеры; они укрываются от ветра в многочисленных кафе и ведут там неторопливую беседу. На длинном спуске, идущем вдоль так называемой «зеленой зоны», неподвижно застыли на скамейке юные влюбленные пары; лица у них покраснели от холода, но они не обращают никакого внимания на немилостивую к ним погоду.

В домах наших старых и новых друзей до нас долетают отголоски местных политических событий, но внимательнее всего мы прислушиваемся к острым, глубоко выстраданным речам этих страстных и умных людей о коренных проблемах жизни Сардинии, ее культуры и ее будущего.

Покидая Сассари по вьющейся высоко в горах среди оливковых рощ дороге, мы останавливаемся полюбоваться равниной Нурры, и длинной полосой побережья по обе стороны от Порто Торрес, и морем с белой пенистой лентой прибоя, таким же пустынным, как и эта земля...

Перевод с итальянского Г. БОГЕМСКОГО


ТЕАТР

ДЖОН О'НИЛ

НА СЦЕНУ ВЫХОДИТ СВОБОДА

Интервью молодого режиссера ДЖОНА О'НИЛА, организатора южного Театра свободы, мы перепечатываем из американского журнала «Диалог» вместе со вступлением от редакции этого журнала.

В первом номере журнала «Диалог» молодой режиссер Джон О'Нил рассказывал о своих новаторских планах создания народного театра в Миссисипи — Театра свободы на Юге. С тех пор идеи Джона пустили корни в обильно политой кровью земле этого штата. Театр родился в то «долгое жаркое лето», вечным символом которого будут три молодых негра, павших в борьбе за гражданские права.

Театр свободы на переднем крае, на линии огня, в штате, находящемся на военном положении,— это свершение, граничащее с подвигом. Событие первостепенной важности, оно не имеет прецедента в культурной жизни Америки. Это—культура под обстрелом, для такого дела нужны герои и героини.

Читатель, вы можете представить себя на сцене играющим свою роль, когда в любой момент пуля или бомба грозят прервать спектакль? А ведь такая возможность и в самом деле не исключена, она незримо присутствует в драмах, которые актеры разыгрывают на сцене. Взорванные бомбами церкви — а театр часто выступает в церковных помещениях — дают читателю представление об атмосфере, в которой рождается это искусство.

Работа молодых актеров-героев продолжается. Однако пусть сам Джон О'Нил расскажет об успехах, достигнутых театром, несмотря на всевозможные попытки запугать его участников. Это — повесть и о бесстрашии местных жителей, которые приезжают за десятки миль по грязным проселочным дорогам, чтобы впервые увидеть пьесу о свободе. Америка в долгу перед этими наследниками Прометея. Пусть члены жюри, присуждающего премию Ассоциации критиков или Пулитцеровскую премию, съездят на Юг и попробуют достать билеты.

Летняя программа в Миссисипи была в разгаре. Они собрались здесь со всех уголков страны — молодые, полные надежд и энтузиазма. Романтики, правда, не было, только тяжелая работа, плодами которой чаще всего не удавалось воспользоваться.

Немыслимые фонари из жестяных банок, немного бутафории — и группа отважных актеров на двух разбитых машинах отправилась в путь. Хотя поездка носила, в первую очередь, характер рекогносцировки, выступления, проходившие каждый вечер на новом месте, подтвердили наше глубокое убеждение, что театр в этом районе необходим. Сознание колоссальных возможностей, открывающихся здесь перед театром, окрыляло.

«В белой Америке», пьеса, которую мы повезли с собой,— документальный монтаж, она основана на подлинных эпизодах из истории негритянского народа в США. По замыслу сама пьеса несколько абстрактно-интеллектуальна. Сначала это нас тревожило. Но как только мы показали спектакль зрителям, беспокойство прошло. Нам казалось, что несколько мест едва ли окажутся доступными для аудитории, но зрители почти все понимали и живо реагировали на происходящее на сцене.

Большинство людей, перед которыми мы играли, никогда прежде не видели настоящего «живого» театра. Быть может, поэто-

му реакцию их в такой сильной степени окрашивал сам антураж спектакля.

В Маккомбе мы играли под открытым небом, на месте взорванной расистами Свободной школы. Зрители отнеслись к тому, что они увидели, как к предмету, заслуживающему глубокого размышления, как, например, относятся к серьезной книге. В Галфпорте мы выступали в здании старого кинотеатра, где ребятишки, которые тоже пришли на спектакль, интересовались: «Раз «живая» пьеса... значит, стрелять будут настоящими пулями?» Однако чаще всего мы работали в церквах, и соответственно обстановка определяла отношение к спектаклю.

В прологе пьесы рассказчик обращается к зрителям с просьбой принять участие в спектакле. В Гринвилле, одном из городков штата Миссисипи, этот призыв, должно быть, прозвучал настолько убедительно, что вместе с актерами на сцену немедленно поднялся один из зрителей. Он встал в луч света и принял ту же позу, что и стоящий рядом актер. Когда этого человека узнали, по залу прокатился смешок. Не зная, что говорить и что делать, он быстро ушел со сцены. Представление продолжалось. После спектакля этот человек помогал нам убирать декорации. Он сказал, что до того, как прожектор ослепил его, он точно знал, что говорить, но, когда зажегся свет, все «начисто забыл».

В сельском районе в графстве Холмз мы выступали в недостроенном здании клуба, который местные жители строят сами. Сквозь оконные проемы была видна густая зелень еще не зацветавшего хлопкового поля. Поодаль возвышалась деревянная, побелевшая от солнца и дождей церковь. По другую сторону у дороги виднелся домик одного из руководителей местной общины. Перед домиком можно было разглядеть останки сгоревшего автомобиля — дело рук ночных всадников с бутылками зажигательной смеси. А неподалеку в земле зияла широкая воронка. Динамит предназначался то ли для строящегося здания, то ли для дома руководителя общины.

Воскресные сумерки уже сгустились, наступил вечер, а второй акт еще не кончился. Несмотря на это зрители — кое-кому из них, чтобы добраться домой, предстояло проехать не менее сорока миль по размытым проселочным дорогам,— подхватили нашу заключительную песню, она звучала под аккомпанемент больших консервных банок, служивших нам светильниками.

Иначе все сложилось в Индианаполисе, центре графства Санфлауэр в штате Миссисипи — на родине сенатора Джеймса Истлэнда. Примерно за три четверти часа до начала, когда мы еще развешивали фонари, в зал строем — как будто они из гестапо — вошло человек двадцать пять членов Совета белых граждан. Они заняли передние места и сидели тесной группой, наблюдая за нашей работой в напряженном молчании. Вскоре после их прихода мы обнаружили, что на улице появились полицейские — при подсчете их оказалось сорок два.

Это был второй спектакль в тот день. Мы устали, нас мучила хрипота — результат напряженной программы,— но несмотря на все этот спектакль, игравшийся в столь необычных обстоятельствах, оказался самым волнующим за всю нашу поездку. Слух о том, что в зале белые, быстро распространился среди негритянского населения. За полчаса до поднятия занавеса в маленьком школьном здании уже негде было даже стоять. Белые, видимо, были готовы перенести любые испытания, потому что после антракта они снова вернулись на свои места, а собравшиеся негры не ушли бы и за деньги.

На следующий день одна из журналисток, присутствовавшая накануне на спектакле, пошла к шерифу, который пообещал ей организовать встречу с кем-либо из белых зрителей. Этим человеком оказался местный прокурор. Предварительно подвергнув журналистку и двух ее друзей допросу с пристрастием, он наконец согласился отвечать на вопросы. Прокурор признался, что постановка превзошла его ожидания, но сказал, что на спектакль он пошел лишь с одной-единственной целью — выяснить, не является ли все это коммунистической пропагандой. Он пришел к выводу, что так оно и есть. Объяснить, почему у него создалось такое впечатление, он не смог. Журналистка потом говорила, что ей еще никогда не доводилось беседовать со столь злобным человеком.

Такого рода эпизодов было немало в нашей первой поездке. Оказалось, существует еще целый ряд проблем. В наши планы входило проводить в каждом городе театральные собеседования, но в большинстве случаев это оказалось физически невыполнимым. И еще один чрезвычайно важный момент: на каждую точку было отведено так мало времени, что мы не имели возможности установить тесные связи с людьми еще незнакомых нам общин.

Опыт гастролей еще раз подтвердил правильность исходных позиций нашего театра и заложил основу для дальнейшего развития самой идеи и усовершенствования программы.

Положение с искусством в этих краях несколько напоминает погоду — все говорят, что она плохая, но никто ничего не может сделать по этому поводу. Уровень искусства, состояние, в которое оно пришло, самые плачевные.

Искусство — театра в том числе — может и должно участвовать в формировании духовной жизни, устремлений и чаяний народа, в созидании деятельного общества. Когда эта связь между жизнью людей и искусством обрывается, искусство теряет смысл и неизбежно скатывается на уровень легкомысленных развлечений. А это неиз-

---

ДЖОН О'НИЛ
НА СЦЕНУ ВЫХОДИТ СВОБОДА

бежно сказывается на его профессиональном уровне, на самом его содержании.

Мы избрали местом приложения своих сил современный Юг, потому что хотим участвовать в жизни здешних людей. Мы надеемся своим участием доказать жителям Юга, что у нас общие цели. Это поможет им более полно решать стоящие перед ними задачи. Свою солидарность с ними мы хотим показать всему миру, чтобы помочь развеять предрассудки, которыми заражено наше общество.

Добьемся мы своей цели или нет, будет зависеть от того, какого рода взаимоотношения сложатся между южным Театром свободы и теми, в чьей жизни мы хотим участвовать, вернее, от того, насколько подлинным будет наше участие в ней. Цветы никогда не расцветают сами по себе.

Существующее у нас узкое представление о Юге ведет к тому, что Юг считается местом, куда нормальные люди просто не ездят. И уж во всяком случае не живут там. Это не так. Юг — место, вполне пригодное для жизни. Люди — вот те источники энергии, которые призваны питать южный Театр свободы, какие бы формы он для себя ни избрал.

Таковы основы программы южного Театра свободы. Таким видится нам путь подлинного участия в жизни Юга. Совершенствовать мастерство и приблизить театр к зрителю.

Труппа будет совершать гастрольные поездки с репертуаром из современных и классических пьес, останавливаясь в каждом районе на семь-десять дней. Главный предмет наших забот — новые пьесы на современном материале — не только потому, что они больше всего волнуют зрителей, но также и потому, что кризис на Юге чреват весьма серьезными последствиями для нашей страны, а тем самым и для всего мира.

Не занятые в репертуаре члены труппы будут проводить отведенное на репетиции и гастроли время (от двух до трех месяцев) в каком-нибудь районе Миссисипи, вовлекая местных жителей в театральные коллективы. В их задачу входит уделить внимание всем, кто пожелает принять участие в этой работе. Ответственность за нее будет поочередно возлагаться на всех членов труппы. Работа с населением поможет нам не отрываться от нужд и интересов наших зрителей и будет стимулировать их интерес к театру, а кроме того — выявлять способных людей среди местного населения и помогать им развивать свои таланты.

Нас часто спрашивают, является ли идея такого Театра свободы формой протеста в борьбе за гражданские права? Иначе говоря, что мы такое — театр пропаганды или просто театр. Я надеюсь, что программа, о которой я рассказал, и наша беседа в целом показывают всю несостоятельность подобных вопросов. Если театр, который честно и правдиво отражает жизнь людей и помогает своим зрителям глубже проникнуть в существо сложившегося положения, называется театром пропаганды, то мы стремимся стать именно таким театром. Если театральный коллектив на Юге, который не приемлет принципы сегрегации, растлевающие человеческую душу, унижающие человеческое достоинство, называется театром протеста в борьбе за гражданские права, значит, мы — именно этот самый театр.

ЛИ ГОЛД

НОВЫЕ ВОЛНЫ, СТАРЫЕ ПРОБЛЕМЫ...

(ЗАМЕТКИ ОБОЗРЕВАТЕЛЯ)

I. ...Например, женщины

Две главные проблемы встают перед создателями фильма: во-первых, *что* рассказать зрителю, то есть какую идею, тему положить в основу картины, и, во-вторых, *как* это сделать, то есть как найти оптимальное художественное решение избранной темы, которое позволит лучше всего донести мысль фильма. Все остальные проблемы, а их, как известно, великое множество, второстепенны.

Надо, однако, сказать, что, по крайней мере в так называемом западном мире, многие побочные проблемы приобретают подчас такое значение, что либо начисто заслоняют два основных вопроса, которые обязан задать себе создатель фильма, прежде чем приступить к работе, либо искажают их смысл.

Фильм стоит денег, а потому с первой же минуты на сцену выступают люди, располагающие капиталом. Те, кто финансирует фильм, прежде всего озабочены размерами прибыли, и у них, разумеется, есть свои представления о том, каким должен быть фильм, чтобы приносить сборы, представления самые бескрылые и, увы, основанные на том, что уже давало доход в прошлом, ну и конечно на их собственных взглядах на жизнь и на общество, которые они и желали бы видеть запечатленными на экране. Бывают исключения и благоприятные стечения обстоятельств, позволяющие иногда смелому художнику вырваться из этих тисков, но, как правило, в поисках денежных средств для осуществления своего замысла он наталкивается на глухую стену неприятия новых мыслей и свежих кинематографических форм, не говоря уже о сколько-нибудь серьезной социальной критике.

И в результате возникает еще одна проблема, разрешить которую в некотором смысле труднее, чем столковаться с самыми косными из финансистов: проблема сознательного или подсознательного самоограничения. Трудно даже представить себе, сколько прекрасных идей безжалостно отброшено, сколько мыслей погибло в зародыше только потому, что создатель фильма, как бы критично он ни был настроен, вынужден был приспосабливаться к господствующим в его время настроениям и нравам.

Недооценив хотя бы одну из всех «побочных проблем», список которых ужасающе длинен, мы не сумели бы составить себе ясного представления о том «штормовом климате», в котором живут и работают кинематографисты. К сожалению, никого, кроме них самих, это, в сущности, не тревожит. Ведь, в конце концов, зритель может судить только о том, что он видит на экране, и хотя создатель фильма нередко желал бы предпослать своей работе надпись: «Это не тот фильм, который я намеревался сделать, здесь не осталось ровно ничего от моего замысла, я хотел, чтобы мой фильм был лучше, правдивее, оригинальнее»,— это разумеется, невозможно. Но несмотря на все «побочные» проблемы, основными все же остаются два вопроса: какой фильм снимать и как его снимать, иначе говоря, о чем будет рассказано в вашем фильме и как вы собираетесь это сделать, или, еще проще, каковы будут содержание и форма вашего фильма.

На протяжении сравнительно короткой истории кино разные люди решали эти вопросы по-разному. Как сказал однажды Скотт Фитцджеральд, пытаясь определить место сценариста в кино, «когда фильмы «клеи-

лись» из эпизодов, порожденных вспышками фантазии полудюжины вышедших из моды пьяных журналистов, режиссеру в самом деле принадлежала решающая роль. Он должен был скомпоновать материал, вдохнуть в него жизнь, подчинить своему замыслу».

Но эти легкомысленные времена продолжались недолго. Как только кино стало массовым искусством, оно превратилось в обширную отрасль промышленности, и решение основных вопросов перешло к административным руководителям киностудий, то есть, по существу, к бизнесменам, лишь немногие из которых кое-что смыслили в кинематографии.

Воздвигнутые ими голливудские империи зашатались, хотя и не рухнули под натиском телевидения — телевизор предлагал своему зрителю менее хлопотный и, что еще важнее, более дешевый способ развлечения, чем кино. К тому же в это время в культурной жизни вообще наступила пора некоторого застоя, одним из его проявлений было и общее снижение уровня киноискусства. Слишком часто фильмы повторяли друг друга, одни и те же мотивы перепевали на один и тот же лад — характерная слабость нашего века. Однако кинотеатры продолжали существовать, хотя их и стало значительно меньше, и им нужно было что-то показывать на своих экранах. Таким образом, независимый продюсер, нередко одновременно выступающий в роли режиссера, в конце концов получил возможность сказать свое слово при решении вопроса о содержании и форме выпускаемого фильма; конечно, не последнее слово — оно по-прежнему принадлежало тому, в чьих руках были деньги, но все же достаточно веское. Наряду с этим, словно из-под земли, вырастает целая плеяда молодых кинематографистов, жаждущих поскорее оттеснить «стариков».

За семь или восемь лет, истекшие с тех пор, как мирную гладь французской кинематографии впервые всколыхнула «новая волна», об этом направлении были написаны тысячи статей, да и сами основоположники «новой волны» многие годы печатались в «Кайе де синема». Можно сказать, что «новая волна» родилась из океана слов.

Нет надобности повторять сказанное и написанное о «новой волне». Во всяком случае, теперь уже почти все признают, что течение это оказалось нежизнеспособным. Многие фильмы «новой волны» не принесли ничего, кроме убытков, а некоторые из них были настолько плохи, что так и не вышли на экран. Неожиданно выяснилось, что фильмы Годара и Трюффо обязаны своим успехом не только молодости и энтузиазму их создателей, что, оказывается, необходим еще и талант.

«Новая волна» выступала против старомодных фильмов cinéma de papa* — этих продуктов массового производства, лишенных всякой индивидуальности, безликих и бездушных, содержащих точно отмеренные дозы ложных чувств, ложной увлекательности и ложной морали. Фильмы «новой волны» отличались прежде всего тем, что у каждого из них был «автор» — а не просто режиссер, — который выражал себя в этом фильме, подобно тому как писатель выражает себя в романе, а драматург — в пьесе; отличие состояло лишь в том, что «автор» фильма делал это с помощью кинокамеры. Правда, «автор» фильма, если только он не был наделен писательским талантом, обычно приглашал сценариста, или даже нескольких сценаристов, сочинять для фильма диалоги, кроме того, ему необходимы были актеры для исполнения ролей, кинооператор, чтобы отснять фильм на пленку, и монтажер, чтобы смонтировать фильм, но все они работали под его руководством, все они подчинялись ему, и фильм был его детищем в глубочайшем смысле этого слова.

Сама идея «авторского кинематографа» жива и поныне. «Авторские» фильмы продолжают ежегодно выходить на экран, составляя значительную часть кинопродукции. Немало доводов можно было бы привести и против этой практики. Она противоречит той истине, что киноискусство по природе своей коллективное творчество; если история литературы знает мало Толстых и Бальзаков, то в наше время еще меньше художников, достойных и способных стать «авторами» фильмов, и слишком многие незаконно узурпируют это право; претензия на «авторство» часто не более чем проявление буржуазных эстетических воззрений, распространенного взгляда на художника как на одинокую творческую личность, противостоящую обществу; во всяком случае, далеко не все «авторы» так свободны в выражении своих личных убеждений, как им самим хотелось бы думать или как о них принято думать. Но все это другой вопрос. Верно одно — нравится нам или нет, в наши дни существуют и творят «авторы» фильмов.

Неожиданным результатом деятельности «авторского кинематографа» явилось возрождение интереса к социальной проблематике. В фильмах «новой волны» есть гангстеры, и выстрелы, и безобидные шутки, и подражания полюбившимся автору режиссерам, и пародии на другие фильмы, в то же время они поднимают серьезные социальные проблемы. Представители «новой волны», конечно, не являются первооткрывателями в этой области. Ведь в конце концов даже американская кинематография, целиком находящаяся в руках большого бизнеса, создала, если привести наиболее выдающееся исключение из общего правила, «Гроздья гнева», да и ряд других остросоциальных фильмов. Итальянские неореалисты поражали мир своими картинами, когда будущие корифеи «новой волны» еще бегали в коротких штанишках. Но вкладом «новой волны» был социальный фильм, отмеченный индивидуальностью автора. Создатели таких фильмов, быть может, сами не сознавали общественного значения своих произведений и считали себя прежде всего художниками и только потом — да и то далеко не всегда — глашатаями социальных идей. Но если вы хотите «выразить себя» в своем фильме,

* Традиционное старое кино.

вам неизбежно придется выражать свое отношение к той или иной стороне жизни. Что же еще, как не ваше отношение к действительности, определяет вашу индивидуальность?

А теперь обратимся к двум фильмам, выпущенным в прошлом году французскими режиссерами Жан-Люком Годаром и Аньес Вардой. Эти фильмы, помимо того, что они оба сделаны во Франции и у обоих есть «автор», обладают еще одним сходством: в первом из них, как показывает само название, говорится о женщине, второй — поставлен женщиной.

Говорят, что фильм Годара первоначально был назван «Замужество», и только по настоянию цензуры это название было заменено менее обобщающим — «Замужняя женщина». Однако, несмотря на такую замену, намерения Годара не оставляют сомнений — он хочет показать нам положение женщины в современной Франции так, как он его понимает. Годара не обвинишь в том, что он пытается обойти жгучие проблемы нашего времени. Собственно, это и определило его успех.

Годар — единственный из родоначальников «новой волны», которому удается еще регулярно выпускать картины — иногда до двух в год. Даже Трюффо, талант которого бесспорен, не смог найти во Франции никого, кто согласился бы его финансировать, и вынужден был снимать два своих фильма в Англии. Годар же, помимо всего, умудряется делать такие дешевые фильмы, что серьезные убытки ему никогда не грозят. Форма его фильмов определяется не только их содержанием, но и бюджетом. Ему приходится встречаться с теми же трудностями, что и его менее удачливым коллегам, но он умеет даже скудость ресурсов превратить в свой козырь, затыкая прорехи смелыми выдумками, которые одних приводят в восторг, других раздражают, потому что кажутся им нелепыми и бессмысленными, но, во всяком случае, никого не оставляют равнодушным. Надо сказать, что и другим режиссерам случалось выпускать фильмы без больших затрат, однако они проходили незамеченными, в то время как работы Годара все больше укрепляют его положение, что дает ему возможность продолжать свою деятельность. В картинах Годара затрагиваются волнующие зрителя вопросы — обращение с пленными в Алжире («Маленький солдат»), устройство будущего общества («Альфа-виль»), роль женщины в обществе («Замужняя женщина»).

Сам Годар охарактеризовал свою картину «Замужняя женщина» как «фрагменты фильма», а Кеннет Тайнен назвал ее «новейшей сводкой кризиса современных нравов».

Фильм не имеет сюжета в обычном смысле этого слова. Нам показывают сутки из жизни замужней женщины, мы повсюду следуем за ней, но за эти 24 часа с героиней в сущности ничего не происходит, она не делает для себя никаких открытий. Когда мы расстаемся с ней, она, как и в начале фильма, бесплодно размышляет о том, для чего живет.

Ее муж летчик. Она как будто по-своему любит его, но их не связывает глубокое чувство, и, собственно, не совсем понятно, почему они вместе — так уж случилось. Ее любовник — актер. Она как будто охотно встречается с ним, но их связывает только чисто физическое влечение, не похоже, чтобы они по-настоящему любили друг друга. Иногда она, правда довольно вяло, пытается выяснить, как он относится к ней, но он отвечает на ее вопросы не менее вяло, так что она ничего не узнает, да и мы тоже. Тем не менее у нас остается впечатление, что их связь недолговечна и что в ее жизни будут другие точно такие же встречи, приносящие только физическое наслаждение, а в общем пустые и ненужные.

Она работает в журнале мод, и, хотя нам и не известно, что именно она там делает, можно предположить, что в ее обязанности входит подавать советы другим женщинам о том, как одеться, как сохранить фигуру и о многих других «как», которым посвящают свои страницы журналы мод. В то же время она как будто и сама становится такой же жертвой всех этих многочисленных и ошеломляющих советов, как и читательницы ее журнала. Мы видим, как она принимает различные позы, измеряет объем своей талии и груди, решает переменить прическу, но через несколько минут как будто забывает обо всем этом.

Слова «как будто» приходится повторять так часто, потому что в фильме все очень неопределенно. Нам показывают «фрагменты», а не связное целое, и «фрагменты» эти далеко не однородны. Иногда то, что мы видим, воспринимается вполне серьезно, иногда — это сатира или фарс. Например в эпизоде, где героиня и ее муж описывают гостю свою квартиру, будто декламируют рекламу агентства по продаже недвижимого имущества, мы так и не понимаем, то ли они шутят, с самым невозмутимым видом передразнивая разглагольствования торговых агентов, то ли эта сцена просто выпадает из общего плана, и сам Годар высменивает торговую рекламу. Сцена забавна, но смысл ее неясен. Неясен и весь фильм в целом. Собственно, он и не представляет собой единого целого, ведь он состоит из «фрагментов».

Однако в нем все же содержится беспощадная критика абсурдных явлений в современном обществе. Почему же фильм оставляет такое тягостное чувство, ощущение полной безнадежности? Потому что Годар по существу весьма осторожен. Вероятно, это был для него единственный способ выпустить фильм на экран, даже если предположить, что он хотел бы сказать больше. К сожалению, мы должны судить о фильме по тому, что в нем есть, а не по тому, что могло бы быть!

Годар сообщает нам то, что мы уже знаем; пожалуй, он показывает только, что болезнь зашла дальше, чем мы подозревали; но он не выступает против причин, ее

ЛИ ГОЛД
НОВЫЕ ВОЛНЫ, СТАРЫЕ ПРОБЛЕМЫ

породивших, он даже не пытается их объяснить. Женщины, сидящие в кинозале, да и мужчины тоже давно уже поняли, что их жизнь бесцельна и лишена всякого смысла и что выхода им не найти. Годар задает им вопросы, которые они могли бы задать себе сами, и не дает ответа на них.

Конечно, художественное произведение вовсе не обязано давать прямые ответы. Достаточно, если оно ставит вопросы и заставляет читателя или зрителя задуматься над ними. Однако Годар, наблюдая свою замужнюю женщину бесстрастным оком, не пытаясь привлечь наши симпатии к ней и сам оставаясь в стороне, задает свои вопросы без всякой видимой системы или цели — наугад. Влияние Брехта на Годара несомненно, но когда Брехт задавал вопросы, он знал, какой хочет получить ответ. Годар будит нашу мысль и бередит раны, что само по себе уже немало, но в конце концов у нас остается ощущение, что он сам так же беспомощен, как его героиня, и не понимает, каков же вывод из того, что он показал. Не делаем поэтому никакого вывода и мы, его зрители.

В фильме «Счастье» Аньес Варды не затрагивается непосредственно вопрос о положении женщины в обществе. Тема ее фильма сжато выражена в самом заглавии: природа счастья — вот о чем идет речь. Сама постановка вопроса свидетельствует о смелости устремлений автора и серьезности задач, которые он ставит перед собой.

Однако в результате своего анализа природы счастья Аньес Варда приходит к горькому и глубоко циничному выводу: счастье одного человека означает несчастье другого. При этом самым счастливым человеком в фильме оказывается мужчина, самым несчастным — женщина.

Смелость фильма не только в его теме, Аньес Варда, в отличие от Годара, раскрывает эту тему, обращаясь не к характерам, типичным для неустойчивых, «периферийных» слоев общества, включаемых обычно в широкое понятие «среднх классов», а к редким на западных экранах образам рабочих. Ее герой — ремесленник, столяр-краснодеревщик, работающий в маленькой мастерской, где занято всего несколько человек. Правда, в голове у него нет ни одной мысли, свидетельствующей о классовой сознательности (да и вообще у него маловато мыслей в голове), но выбор героя характерен сам по себе. Действие фильма происходит в рабочем предместье Парижа.

В фильме два основных женских образа: жена рабочего, которая ведет хозяйство, воспитывает детей, а в свободное время подрабатывает шитьем, и «другая женщина», почтовая служащая. Примечательно, что обе эти женщины, играющие немаловажную роль в жизни нашего героя, подобно ему самому, начисто лишены каких бы то ни было общественных интересов. Они заняты только собой и тем, что их непосредственно окружает, но и над своей жизнью всерьез никогда не задумываются.

Аньес Варда решила сделать свой фильм цветным, и краски в нем изумительно хороши, они просто радуют глаз. Фильм начинается с семейной прогулки в лесу, и вы сразу же вспоминаете картины Ренуара. Довольные малыши играют на траве, отец с матерью то и дело целуют и ласкают их. Потом, когда дети засыпают, родители предаются любви под сенью деревьев. Они счастливы.

Радужные кадры следуют один за другим: столяр поет за работой и перебрасывается шутками со своим добрым хозяином; соседи приветливы и любезны; жена рабочего шьет подвенечное платье для счастливой невесты. Ни затруднений, ни ссор, безоблачная идиллия.

Аньес Варда, в отличие от Годара, предлагает нам не фрагменты фильма, а последовательный рассказ, изложенный от начала до конца в традиционной манере. Но, как и Годар, она не старается заручиться нашим сочувствием или с помощью искусственных приемов заставить нас волноваться за своих героев, и здесь «отстраненность» и «объективизация» налицо, и нам предоставляется полная возможность подумать, пока перед нами одна за другой проходят красочные картины безмятежного счастья. Постепенно мы замечаем, что нам становится как-то не по себе.

Обстановка, в которой разворачивается действие фильма, хотя и приукрашена, но в целом достаточно правдоподобна. Однако чему так радуются все эти люди? И где они, собственно, живут? В предместье Парижа? Всякий, кому случалось провести в Париже хотя бы несколько минут, знает, что город красив, но люди вовсе не разгуливают по его улицам со сладенькими улыбками на лицах. Парижане, как известно, народ раздражительный, у них всегда наготове сердитый взгляд или резкое слово. Французское правительство, чтобы уговорить парижан улыбаться, сочло даже необходимым провести в этом году специальную кампанию в печати, надеясь таким образом вновь увеличить снизившийся приток туристов.

Но так или иначе, в том мире, который Аньес Варда создала на пленке, люди улыбаются — они счастливы. Герой обожает жену и детей, что нисколько не мешает ему заглядываться на девушку в почтовом окошке. Он приходит к ней домой, чтобы сделать ей книжные полки, и, покончив с работой, соблазняет ее. Они счастливы, и счастье их иллюстрируют кадры, в которых нежную розовость кожи оттеняет белоснежная простыня, а в углу экрана вырисовывается ваза с цветами во вкусе Матисса.

Однако герой не разлюбил жену и не стал менее внимателен к ней оттого, что у него теперь есть любовница, которую он тоже любит. Его даже нисколько не беспокоит сложившаяся ситуация. Его так радует этот новый, второй план в его жизни, что ему хочется поделиться своей радостью с женой. Во время одной из семейных прогулок в лесу он рассказывает ей обо всем.

Жена в первую минуту поражена и оскорблена, она отказывается что-либо понимать. Но муж объясняет ей, что счастье не имеет границ, оно растет, ширится, множит

само себя. И она как будто принимает его объяснения, во всяком случае, уложив детей спать, они предаются любви. Однако немного позднее, пробудившись ото сна, он не находит жены рядом с собой. Он ищет ее, бродя по зеленому ренуаровскому лесу, пока наконец не обнаруживает, что она утонула. Самоубийство? Интуитивно мы склонны это предположить, хотя вполне вероятно, что потерявшаяся от горя женщина просто поскользнулась и упала в озеро. Но так или иначе, ее уже нет в живых, и счастье мужа жестоко нарушено. Он остался вдовцом с двумя маленькими детьми.

Сначала он как будто не столько убит горем, сколько ошеломлен. Но вскоре даже и чувство растерянности проходит. Мы снова видим его на прогулке в лесу. Состав семьи несколько изменился: дети здесь, они бегают и играют, как прежде, но здесь же и девушка из почтового окошка — очевидно, она стала его женой,— и все они счастливы, очень счастливы.

Фильм можно истолковать — и многие именно так его и понимают — как жестокое обвинение, брошенное женщиной всем мужчинам вообще, как протест против неравенства в отношениях между мужчиной и женщиной в нашем обществе. Однако такое толкование неудовлетворительно, потому что фильм заставляет нас испытать не только горькую неприязнь к человеку, который был так «несправедлив» к своей жене, но и презрение ко всему человеческому роду вообще, то есть к самим себе, и в то же время мы бесстрастно миримся с неизбежностью этого чувства.

Как и Годар в «Замужней женщине», Аньес Варда говорит нам: «Таковы люди. Я ничего не могу с этим поделать. Я могу только сказать вам правду».

Но действительно ли она сказала нам правду? Или, может быть, как Годар в «Замужней женщине», она только заигрывает с правдой? Несмотря на то, что «Счастье» и «Замужняя женщина» несомненно интересны по форме, стоило ли ради этих фильмов восставать против cinéma de papa? Разве их «авторы» оказались правдивее своих предшественников?

Но и cinéma de papa отнюдь не умерло. Оно продолжает изготовлять фильмы. Эти фильмы непритязательны. Ничтоже сумняшеся они преподносят нам свою ложь — они даже не задаются целью говорить правду. «Я изображаю на экране жизнь такой,— заявляет американский продюсер, выпустивший несколько нашумевших фильмов,— какой я хотел бы ее видеть». Cinéma de papa откровенно уводит нас в царство грез.

Обитатели этого царства обыкновенные мужчины и женщины, вернее, они выглядят как обыкновенные мужчины и женщины. В последних фильмах «женщину», пожалуй, лучше всего представляет Дорис Дэй, способная комическая актриса, наделенная обаянием и приятной внешностью.

В недавно вышедшей на экран комедии «Не присылай мне цветов» Дорис Дэй играет роль, в которой ей уже неоднократно приходилось сниматься,— роль жены американского буржуа. Ее героиня не так молода, как замужняя женщина Годара или жена столяра в «Счастье»,— ей уже около сорока, но она хочет казаться и действительно кажется моложе. Она хозяйка прелестной загородной виллы. Здесь царит безукоризненный порядок. Она всегда одинаково элегантна — когда в кухонном переднике стоит у плиты и когда ложится в постель в соблазнительно прозрачной ночной рубашке.

Тема фильма — ипохондрия. Муж героини, большой и красивый баловень, вообразил, что ему осталось жить всего несколько дней. Зритель не принимает его страхи всерьез, да он и не должен принимать их всерьез — ему заранее известно, что все кончится благополучно. Именно так и происходит — благодаря жене, но она, разумеется, позволяет мужу думать, что он всем обязан только самому себе. Она действует втайне от него, потому что понимает, что мужчины, эти большие и глупые дети, непременно должны чувствовать себя хозяевами положения. Героиня не просто довольная своей участью жена, она привносит в свои взаимоотношения с мужем созидательное начало: строить семейный очаг — ее призвание. И в том, что она выполняет свою роль жены и хозяйки дома, она находит полное удовлетворение.

Все это, разумеется, происходит в царстве грез. Но продюсер, не претендуя на многое и не делая серьезных попыток нас в чем-нибудь убедить, все же несомненно предлагает нам разделить его представлений о том, какой должна быть жизнь или «какой он хотел бы ее видеть». Во всяком случае, он предлагает нам принять его мечту, пожелать, чтобы наша жизнь походила на жизнь Дорис Дэй и ее мужа, увиденную нами на экране,— исполненное прелести праздничное существование, в котором мнимые огорчения лишь острая приправа, а на самом деле никогда ничего плохого не случается, все улаживается так или иначе, и, что самое главное, нам обеспечено чувство полного удовлетворения собой.

Однако как соотносится эта мечта с действительностью? Американский социолог Бетти Фриден в своей книге «Искусство быть женщиной» рассказывает именно о таких женщинах, какую играет Дорис Дэй в фильме «Не присылай мне цветов», об интеллигентных женщинах, которые могли бы заняться общественно полезным трудом, а вместо этого вынуждены в силу существующих социальных условий замкнуться в своей семье, о женщинах, многие из которых работали, чтобы дать возможность мужу окончить университет, а потом посвятили себя созиданию домашнего очага, о женщинах, которые всю жизнь были безупречными хозяйками, растили детей, а когда им перевалило за сорок и дети один за другим начинали покидать дом, чтобы начать самостоятельную жизнь, внезапно обнаружива-

---

ЛИ ГОЛД
НОВЫЕ ВОЛНЫ, СТАРЫЕ ПРОБЛЕМЫ

ли, что им не к чему себя приложить, что им остается теперь лишь до конца своих дней сожалеть об утраченных возможностях и впереди их уже ничего не ждет.

Бетти Фриден отмечает, что в продолжение многих лет, вплоть до начала второй мировой войны, американские женщины вели упорную борьбу за равноправие и что постепенно они как будто добились более значительного места в жизни, а потом, когда битва была уже почти выиграна, они уступили — или их вынудили уступить — плоды своей победы, и в наше время они в общественном смысле оказались в худшем положении, чем были их матери. Б. Фриден анализирует содержание рассказов, публиковавшихся в женских журналах за последние двадцать лет. Если некогда героинями этих рассказов были женщины, которые мечтали что-то совершить, оставить свой след в жизни, то теперь это исключительно жены, находящие удовлетворение в том, что они ведут хозяйство и воспитывают детей; «деловая женщина» превратилась в свою противоположность, если она и фигурирует в рассказе, то только в роли злодейки, достойной презрения или по меньшей мере сожаления.

Бетти Фриден утверждает, что эти журналы сознательно идеализируют женщину-хозяйку, якобы находящую полное удовлетворение в семье, потому что фирмы, которые печатают свои рекламы на их глянцевитых страницах, платят им огромные деньги. Для торговых фирм хозяйки дома представляют большой интерес — они покупают; они покупают не только то, что им нужно, их можно уговорить купить и то, что им совершенно не нужно. Обнаружив, что все накупленное так и не принесло им удовлетворения в жизни, они покупают еще и еще, и, когда ощущение полного счастья тем не менее не приходит — а оно упорно не желает приходить,— впадают в отчаяние. Бетти Фриден беседовала со многими женщинами, а также с психиатрами, к которым они обращались за помощью, и то, что она обнаружила, так далеко от жизни, показанной Дорис Дэй, что становится просто страшно. Да, реальная жизнь далека от того, «какой хотел бы ее видеть» голливудский продюсер.

Французские женщины обладают меньшими гражданскими правами, чем американские, хотя недавно в старый наполеоновский кодекс были внесены изменения, несколько расширяющие их права. Весьма примечательно, что, как отмечает Бетти Фриден, во Франции, несмотря на это, процент женщин с высшим образованием выше, чем в США (где эта цифра снизилась за последние двадцать лет), а процент женщин среди специалистов всех отраслей за полвека увеличился более чем вдвое. И это во Франции, где разворачивается действие «Замужней женщины» Годара и «Счастья» Аньес Варды!

По всей вероятности, замужняя женщина Годара никогда не задумывалась над своим общественным положением, а о жене рабочего из фильма «Счастье» нечего и говорить. Возможно, что женщины такого рода и не способны задуматься над подобной проблемой, но разве не должны были создатели фильмов сделать это за них? Разве автор не обязан понять, в чем причина несчастья его героини, даже если сама она этого не понимает? Взявшись за серьезную тему, художник должен раскрыть ее до конца, иначе ему не создать сколько-нибудь значительного произведения.

По глубине замысла «Замужняя женщина» и «Счастье» несопоставимы с фильмом «Не присылай мне цветов». И тем не менее, несмотря на все их кажущееся различие, героиня, которую играет Дорис Дэй, годаровская замужняя женщина и жена рабочего из «Счастья» — родные сестры: все они нарисованы в лучшем случае лишь наполовину правдиво. А в искусстве, как и в жизни, полуправда не лучше лжи.

II. Кошки, крысы и «герои» нашего времени

Слово «герой» определяется в новом «Академическом словаре» Вебстера как «главный мужской персонаж романа, поэмы, драмы и т. п., обычно наделенный благородным характером». Однако, если судить по «героям» некоторых последних англо-американских фильмов, это определение или, вернее, содержащаяся в нем характеристика, представляется несколько устаревшим.

Так, например, в комедии «Что нового, киска?», недавно вышедшей на экран и пользующейся большим успехом, несомненно, есть «главный мужской персонаж»; но не так-то просто обнаружить в его характере «благородные» черты. Конечно, слово «благородный» выражает в данном случае абстрактное понятие и потому может толковаться различно. Вы можете понимать под этим словом совсем не то, что понимаю я, но в словаре Вебстера это слово объясняется так: «отвечающий нормам добра и нравственности» и к тому же еще «отличающийся своими добродетелями».

Такое определение, однако, ничего не объясняет. Что такое «добродетель»? И кто устанавливает нормы «добра и нравственности»? Все общество в целом? Или отдельные его слои, каждый для себя, так что одновременно могут существовать различные понимания «добра и нравственности»? И в любом случае, поскольку общество меняется, подвержено ли изменениям также и господствующее представление о «добре и нравственности»? Может ли то, что «хорошо и нравственно» для одной эпохи, казаться «плохим и безнравственным» в другую или это вечные категории? Словарь Вебстера своими определениями только завел нас в тупик, и, чтобы выбраться из этого тупика, нам, пожалуй, лучше всего обратиться к самому фильму и если не к его «герою», то, по крайней мере, к его «главному мужскому персонажу».

«Что нового, киска?» — один из наиболее выдающихся коммерческих фильмов 1965—1966 года. Согласно данным «Верайети» — газеты, представляющей «промышленность развлечений», этот фильм должен принести только в Америке, не считая прибылей от его проката во всех других странах мира, доход в 9 миллионов долларов, то есть, иначе говоря, он привлекает огромное число зрителей и стал одним из самых популярных современных фильмов. Это антитрадиционный фильм как по сюжету, весьма сумбурному, если здесь вообще можно говорить о сюжете, так и по нарочито неуважительному отношению к любви, браку, семье и другим «священным» общественным установлениям. Это кричащий фарс, состоящий из отдельных, разорванных эпизодов, из ряда рискованных ситуаций и сумасшедших трюков, иногда плоских, но нередко смешных, подчас даже очень смешных.

«Главный мужской персонаж» фильма, роль которого с большим комическим темпераментом исполняет Питер О'Тул, — молодой англичанин, работающий в редакции журнала мод в Париже, современный Дон-Жуан, неотразимый для женщин, чьим чарам он, в свою очередь, не в силах противостоять. Он считает, что ему следовало бы жениться на красивой девушке, школьной учительнице, которую, как ему кажется, он любит, и начать тихую семейную жизнь; но в то же время ему не хочется жениться — он предпочитает оставаться свободным, чтобы продолжать бегать за другими, не менее красивыми девушками, каждую из которых он нежно называет «киска», и позволять им бегать за собой.

Не в силах разрешить это душевное противоречие, он обращается за советом к психиатру, который оказывается гораздо более эмоционально неуравновешенным, чем «главный мужской персонаж». По существу этот психиатр (роль которого исполняет удивительно талантливый комик Питер Селлер) сам сумасшедший. Он пострижен, как битник, и нередко появляется в каком-то нелепом костюме из красного бархата; у него огромная, свирепая и очень ревнивая жена, которая легко кладет его на обе лопатки; он безумно и безнадежно влюблен в одну из своих пациенток, красивую, надменную и элегантную замужнюю даму из буржуазного круга, а его дети дразнят его, награждая непочтительными эпитетами.

Помимо школьной учительницы, к числу красивых «кисок», за которыми бегает «главный мужской персонаж» и которые бегают за ним, принадлежат: элегантная и надменная замужняя дама — пациентка психиатра, которая не прочь завести любовную интрижку с молодым красавцем, вместе с ней посещающим групповые сеансы психотерапии; актриса варьете — на сцене она выступает со стриптизом, а в частной жизни одевается, как битник, пишет стихи в стиле битников с политическим уклоном и то и дело впадает в депрессию и пытается покончить самоубийством, глотая таблетки снотворного в ванной комнате «главного мужского персонажа»; и, наконец, обворожительная парашютистка, по ошибке приземлившаяся в его открытой спортивной машине и раздосадованная тем, что она не выполнила задания,— впрочем, присутствие столь привлекательного молодого человека ее быстро утешает.

Бесполезно даже пытаться последовательно изложить все комические перипетии, которые происходят с этими людьми, но в конце концов они все каким-то образом оказываются в загородной гостинице недалеко от Парижа, где и разыгрывается кульминационная сцена — бешеная погоня, участники которой носятся по коридорам, влетают в чужие спальни, прячутся в стенных шкафах. Здесь и школьная учительница со своими строгими родителями, не подозревающими о запутанных любовных делах жениха их дочери, и надменная замужняя дама, которая явилась сюда еще с одним любовником и за которой гонится ее разъяренный муж, и сумасшедший психиатр, и его грозная жена, одетая в костюм Валькирии и с криком «ио-хо-хо» преследующая мужа, и актриса-битник, и парашютистка, которая скинула свой комбинезон и бегает в узеньком бикини.

Эта сумятица перерастает в новую погоню, на сей раз с участием полиции. Все действующие лица с бешеной скоростью мчатся в малолитражках по полям и лугам, врезаясь в стога сена, въезжая в раскрытые двери амбаров, пока, наконец, проносясь через деревенский рынок, они не опрокидывают тележки с товаром и все преследуемые и преследователи не вываливаются из машин прямо на горы рассыпавшихся овощей, фруктов и рыбы.

Фильм заканчивается свадьбой, как и большинство сказок,— ведь, несмотря на всю свою показную циничность, это всего только сказка. Школьная учительница получает своего принца. Но не успели они стать мужем и женой, как уже снова начинают ссориться, потому что девица, регистрирующая их брак и, к несчастью, оказавшаяся хорошенькой «киской», заглядывается на жениха и он тоже не сводит с нее глаз.

Комедия «Что нового, киска?» не претендует на многое; в ней все несерьезно, и именно так и должен воспринимать ее зритель. Создатели фильма все время настороже, они яростно отстаивают свой замысел — ни в коем случае, ни на мгновение не должно промелькнуть хоть какое-нибудь искреннее чувство. В одном из эпизодов «главный мужской персонаж» обращается к своей невесте со слащавой речью о том, какова должна быть истинная любовь. Питер О'Тул играет эту сцену подчеркнуто сатирически, возводя глаза к небу, и на экране появляется надпись: «Поучение автора». Долой поучения и наставления, как бы говорит фильм, долой избитые истины и прописную мораль — долой! Комедия «Что нового, киска?» должна быть, прежде всего, бескомм-

---

ЛИ ГОЛД
НОВЫЕ ВОЛНЫ, СТАРЫЕ ПРОБЛЕМЫ

промиссно «новой» и отвечающей требованиям времени.

Однако, несмотря на отчаянное желание казаться достаточно современными, создатели комедии не пренебрегают старыми комедийными приемами, напротив, они широко ими пользуются. В фильме можно найти следы влияния Фейдо и французской буду-арной комедии, есть здесь и погони в духе комедий Мак Сеннета времен немого кино, и балаганный юмор братьев Маркс, и «враждующие» влюбленные из голливудских романтических комедий тридцатых годов, в которых остроумно пикирующиеся девица и молодой человек в конце концов сочетаются браком, но в заключительном кадре уже ссорятся вновь. В комедии «Что нового, киска?» неоднократно используются все эти приемы, разбавленные известными дозами Фрейда и Кинсея. Нарочитая аморфность фильма говорит о влиянии на него авангардистских картин «новой волны», для которых характерны разорванность и эскизность: композиционное и смысловое единство отождествляется с творческим бесплодием.

Несмотря на такую смесь разнородных влияний и стилей, фильм объединяет господствующая в нем идея ниспровержения основ традиционной морали.

Во вводных титрах фильма «Что нового, киска?» указано, что сценарий написан Вудди Алленом, который играет также одну из комических ролей в этой картине, но, судя по сообщениям прессы и интервью с создателями фильма, при съемках часто не придерживались сценария, отдельные эпизоды и комические трюки импровизировались режиссером Кливом Доннером и ведущими актерами. Конечно, это рискованный метод, и он может привести к полному провалу, но в случае удачи для комического водевиля он незаменим, и, несомненно, именно ему комедия обязана тем напором веселья, на котором она и держится. Хотя, вероятно, нервотрепки во время съемок было немало и не раз возникала паника, общую согласованность устремлений все же удалось сохранить, а это главное. Не было парализующего столкновения противоречивых тенденций, не было разнобоя суждений. Все палили напропалую, метя в «священные» институты современного общества, палили без разбору, куда попало, и многие пули пролетали мимо цели, но некоторые попадали прямо в яблочко.

Фильм «Что нового, киска?» — во многом продукт времени, когда всеобщий цинизм, нетерпимость к любым проявлениям ханжества, отвращение к лживой общественной морали нередко оказываются оборотной стороной растерянности и до отчаяния робких, бесплодных поисков новых ценностей. Создатели фильма издеваются над условностями, они высмеивают их с гиком, приплясыванием и улюлюканьем, но в конце концов все же снимают перед ними шляпу. Как в самом фильме, так и в характере его «главного мужского персонажа» трудно найти что-нибудь «благородное», но вполне очевидно, что воплощение на экране каких бы то ни было «благородных» черт вовсе и не входило в намерения авторов фильма. Хотя в комедии «Что нового, киска?» подчас выпирает тот самый дух, против которого она восстает, тем не менее она наносит удар по фальшивой морали и лицемерию. Комедия высмеивает, будоражит, задевает за живое, но в конечном счете предлагает не противоядие против того, над чем она издевается, отнюдь нет, а только острую шутку и — приятие существующего порядка вещей.

Однако давайте покинем на время семейство «кошачьих» и, оставаясь в пределах животного царства, обратимся для сравнения к семейству грызунов. «Крысиный Король», фильм, также недавно вышедший на экран, является, как и «Что нового, киска?», продуктом своего времени. Фильм циничен, жизнь в нем увидена безжалостным взглядом скептика, чуждого всяких иллюзий. Но в отличие от «Что нового, киска?» это не фарс, а фильм с более серьезной заявкой. Кроме того, он традиционен по композиции и развитию сюжета и, судя по вводным титрам, не является плодом творчества многих участников, импровизировавших по ходу действия, а принадлежит в основном двум людям: Брайену Форбсу, сценаристу и режиссеру ленты и Джеймсу Клэвеллу, чей роман положен в основу сценария. Трудно сказать, какое давление оказывалось на Брайена Форбса в процессе работы и в какой мере изменился под действием этого давления его первоначальный замысел (или замысел Джеймса Клэвелла) — этот фильм английского производства сделан по контракту с голливудской фирмой, а в Голливуде не принято полностью предоставлять сценаристу и режиссеру творческую инициативу,— но, во всяком случае, «Крысиный Король» оказался еще более непоследовательным по своей концепции и еще более запутанным, чем комедия «Что нового, киска?».

«Крысиный Король» — фильм о жизни военнопленных (главным образом англичан, а также нескольких американцев и австралийцев) в японском концентрационном лагере в Малайе во время второй мировой войны. Побег из лагеря невозможен — европейский тип лица выдал бы беглецов и они были бы тотчас же схвачены. Пленным остается только постараться дожить до победы и освобождения.

Условия в лагере тяжелые. Пленные влачат полуголодное существование, ходят в лохмотьях, многие из них сломлены физически и морально. Некоторые почти утратили рассудок: один, например, думает, что куры, которых он разводит,— его дети и, когда собака другого пленного, которую тот считает своим ребенком, загрызла курицу, впадает в полное отчаяние. Правда, есть среди пленных и такие, кто не склонил головы перед тюремщиками и не падает духом; они смастерили подпольный радиоприемник и слушают сообщения о ходе военных действий. Но таких меньшинство. В лагере процветает коррупция. Английский офицер, ведающий распределением жалких пайков риса, обвешивает своих товарищей и про-

дает то, что ему удается таким образом украсть.

На этом мрачном фоне в фильме показаны три «главных мужских персонажа». Один из них — капрал американской армии по прозвищу Крысиный Король (отсюда и название фильма). В то время как другие пленные голодны и оборванны до предела, Крысиный Король (его роль играет Джордж Сегал) всегда опрятно одет, чисто выбрит и сыт — свежие яйца он получает в избытке. До войны он, парень из бедной семьи, завидовал тем, кто был богаче и удачливее его. Он презирал то общество, в котором вырос и в котором лишен был всяких прав, и научился не противопоставлять себя ему, а изворачиваться, чтобы урвать побольше от общественного пирога. Он беспринципен и неразборчив в средствах. В лагере он нашел идеальную среду, здесь он процветает.

Он торгует на черном рынке, выступая в качестве посредника между малайскими солдатами по другую сторону лагерной ограды и пленными офицерами, которые хотят продать свои часы или кольца, разумеется, он присваивает себе при этом львиную долю вырученной суммы. Работать ему и в голову не приходит. Другие пленные, в том числе и такие, которые старше его по чину, ему прислуживают, он платит им за то, что они выполняют его приказания, они — его рабы.

Он не сотрудничает с японскими властями — этот вопрос даже не возникает в фильме, — но и не видит в них своего главного врага. Главный враг Крысиного Короля — второй «мужской персонаж». Это молодой английский лейтенант, начальник внутренней полиции, состоящей из военнопленных и отвечающей за дисциплину в лагере (его роль исполняет Том Куртней, блестящий актер, который, к сожалению, в этом фильме не мог себя проявить). Он тоже, как и капрал, был беден, до того как попал на войну, но извлек из своего жизненного опыта совсем иной урок, и в лагере он остается неподкупным. Он абсолютно честен и убежден в том, что никаких привилегий не должно существовать. В то же время этот человек изображен фанатиком, лишенным всякого чувства юмора, антипатичным сухим педантом.

Американскому капралу всегда удается обвести начальника полиции вокруг пальца — не только потому, что он умнее его, но и потому, что ему ничего не стоит подкупить других офицеров, старше по чину, чем лейтенант. Они голодны? Крысиный Король предлагает им сочный кусок жареного мяса, который он разрезает на их глазах, а когда они совсем уже собрались наброситься на еду, сообщает им, что это собачье мясо, и не просто собачье, а мясо всеобщей любимицы, которая незадолго до того таинственно исчезла. Он знает, что голод возьмет свое и что, поборов подступившую при этом известии тошноту, они в конце концов съедят свою любимую собаку. И он оказывается прав. Перед нами поистине звериный мир.

Третий «главный мужской персонаж» (которого хорошо сыграл Джеймс Фокс) — юный офицер английской авиации, человек прямой и открытый. Капрал хочет привлечь его на свою сторону, потому что молодой англичанин говорит по-малайски и мог бы быть переводчиком во время переговоров о сделках на черном рынке. Сначала откровенный цинизм капрала вызывает у юного английского аристократа лишь презрительное недоумение, но капрал, чтобы заручиться его содействием, для начала соблазняет его яйцом и обещает ему хорошо заплатить. Юноша в первую минуту оскорблен подобным предложением — его дружбу нельзя купить за деньги, но постепенно молодой летчик убеждает себя, что это лишь плата за его услуги, к тому же другие офицеры, значительно старше его по чину, состоят на жалованье у капрала. Познакомившись с капралом поближе, англичанин начинает восхищаться ловкостью, с которой тот заправляет делами в лагере. Молодой аристократ, всегда пользовавшийся привилегированным положением, в японском плену впервые сталкивается с жизненными трудностями, и это помогает далеко не глупому юноше понять, каким образом и в каких тяжелых условиях мог сформироваться характер беспринципного и изворотливого американца.

У летчика начинается гангрена, и, когда лагерный врач объявляет, что спасти его можно, только ампутировав руку, капрал, пользуясь своими темными связями, делает невозможное — за огромные деньги достает на черном рынке драгоценное лекарство. Мотивы его разноречивы. Молодой летчик тайком от всех закопал большую сумму, вырученную от сделки с малайцами, он один знает, где зарыты деньги, и, если он умрет, деньги пропали. Но в то же время зрителю дается понять, что капрал искренне хочет спасти жизнь летчика во имя их дружбы, хотя он ни за что и не сознается в этом. Летчик выздоравливает, сохранив руку, и, разумеется, чувствует себя бесконечно обязанным своему «другу до гробовой доски». До гробовой доски? Капрал, мудрый циник, понимает, чего стоит эта дружба. Они принадлежат к разным мирам, настанет день, когда каждый из них вернется в свой мир. И капрал опять оказывается прав.

В конце концов Крысиный Король терпит поражение. Но победу над ним одерживает не злейший его враг — честный начальник полиции; конец войны — вот что его погубило.

В заключительных кадрах мы видим, как его увозят на родину после освобождения победоносной американской армией. Он уезжает в кузове военного грузовика — уже не Крысиный Король, а опять лишь скромный капрал. Он даже не простился с летчиком, который прибегает, чтобы в последний раз повидаться с ним — увы,— слишком поздно. Честный начальник полиции вместе с летчиком смотрит вслед катящемуся по дороге грузовику. Обращаясь к молодому

офицеру, он говорит, что теперь не только Крысиный Король будет поставлен на место, теперь многое изменится, теперь настал «наш» черед, и «мы» у себя в Англии уже прогнали Черчилля и всех его тори. Антипатичный сухой педант и фанатик говорит от имени народа!

«Главный мужской персонаж» показан в фильме без прикрас, в самом безжалостном свете. И все же фильм рассчитан на то, чтобы вызвать симпатию к нему — ставка делается на наше инстинктивное чувство солидарности с тем, кто унижен. Конечно, Крысиный Король негодяй, но он жертва социальной несправедливости. К тому же он наделен своеобразным чувством юмора, трезво смотрит на жизнь и не склонен жалеть самого себя, а это привлекательные черты.

Комические ситуации в фильме рассчитаны главным образом на зрителей, которые, если и не отличаются сколько-нибудь развитым классовым самосознанием, с неприязнью относятся к привилегированным классам, к которым они в большинстве своем не принадлежат. Вот например: Крысиный Король, после того как он столь ловко заручился поддержкой пленных офицеров, скормив им собачье мясо, решает, что, раз уж они так любят жаркое, он может воспользоваться этой их слабостью, чтобы заработать кучу денег. Деньги у них есть, он сам помог им добыть их на черном рынке, так пусть переложат еще немножко в его карман. Он распространяет слух, что ему удалось контрабандой протащить в лагерь дорогое и изысканное малайское лакомство — мясо карликовых, так называемых «мышиных» ланей. На самом деле это не что иное, как обычные крысы, которых капрал и его прислужники разводят в подполе в больших клетках. Мы видим, как ничего не подозревающие офицеры с жадностью поглощают крысиное мясо, убеждая себя, что это изумительно вкусно. Король и его свита покатываются со смеху; они в восторге не только от выручки, но и от того, что им удалось одурачить офицеров.

Однако в фильме царит полная идейная неразбериха. Крысиный Король вовсе не стремится покончить с социальной несправедливостью, он только хочет быть одним из тех, кто поступает несправедливо по отношению к другим с выгодой для себя, зато честный английский лейтенант, тоже принадлежащий к низшему классу,— противник всех и всяческих привилегий, но он изображен человеком отталкивающим. Где же здесь сочувствие к угнетенным? Честный англичанин выступает, правда, теперь в роли офицера, да еще к тому же начальника полиции, внушающего страх другим пленным, но то обстоятельство, что он происходит из бедной семьи, не только не углубляет содержание фильма, а еще больше способствует смешению всех понятий. Вы с некоторой растерянностью замечаете, что, кажется, ваши невольные симпатии обращены не по адресу.

Из всех трех «главных мужских персонажей» только юный летчик-аристократ изображен с прямым и полным сочувствием. Даже когда, подкупленный Королем, он, можно сказать, предает свой «класс» и становится прислужником Крысиного Короля, создается впечатление, что он просто в силу обстоятельств на какое-то время опустился на дно, но что его внутреннее «я» осталось незапятнанным. Во всяком случае, его товарищи офицеры настолько развращены, что Король, по существу, не хуже их, он просто сильней, вот и все. Подлинный враг молодого аристократа, без сомнения, тот же, что и враг Короля,— бедный, честный и бездушный начальник полиции.

«Крысиный Король» — одно из тех произведений, встречающихся сейчас как в кинематографии, так и в литературе, которые, рисуя события времен второй мировой войны, привносят в повествование критерии и оценки нашего времени. Концентрационный лагерь в «Крысином Короле» — это не только лагерь для военнопленных начала 40-х годов, это как бы еще и современный микромир. По мере развития действия вы то и дело подмечаете в фильме настроения современной английской молодежи, ее протест против стародавних классовых разграничений, ее решимость пробить себе дорогу в жизни. Есть здесь и легкий налет антиамериканизма в том особом, характерном для английской аристократии варианте, в котором забота о собственных интересах сочетается с тоской по тем временам, когда заправилами были англичане. Крысиный Король — как бы говорится в фильме,— конечно, грубый и неотесанный мужлан, но с ним все же можно поладить, даже если вы оказались в зависимом от него положении; в сущности, этот американец ближе к вам, чем ваш соотечественник — бездушный, антипатичный начальник полиции, которому ничего не стоит смести вас со своего пути.

Крысиные Короли, несомненно, существуют на свете (впрочем, можно найти в «народе» и бездушных фанатиков, вроде начальника полиции), существуют и мужчины, более или менее похожие на шаржированный «главный мужской персонаж» комедии «Что нового, киска?», мужчины, которые, не будучи способны на глубокое и серьезное чувство, «играют в любовь» и, хотя и ценят свою свободу, в то же время тяготятся ею.

Нет ничего дурного в том, чтобы изображать на экране, критиковать и пародировать этих порочных «героев» нашего времени, разоблачая отвратительные стороны их характера; напротив, подобные попытки сами по себе похвальны. В обоих фильмах, в каждом по-своему, хоть в какой-то мере затрагивается социальная проблематика, а при эскепистских тенденциях современного кино это уже немало. Готовых решений от фильма никто не требует.

«Крысиный Король» оказался в конечном счете неудачным фильмом, а «Что нового, киска?», даже если подходить к нему с его собственной меркой,— не совсем удачным не потому, что их «главные мужские персонажи» недостойные люди, а потому, что «нормы добра и нравственности» в этих филь-

мах весьма туманны и отношение к «главным мужским персонажам» противоречиво. Одно дело, когда художник, стремясь создать законченный характер, понимает, что в человеке «добро и нравственность» могут сочетаться со злом и безнравственностью, и совсем другое, когда сам художник не знает, что хорошо и что плохо, что нравственно и что безнравственно. Создатели обоих фильмов критикуют и высмеивают свои «главные мужские персонажи» и в то же время любуются ими. В результате «Что нового, киска?», с размаху разя современное общество, тотчас же спешит наложить на раны швы и повязки, а «Крысиный Король», парализованный собственными противоречиями, не наносит, по существу, ни единого удара.

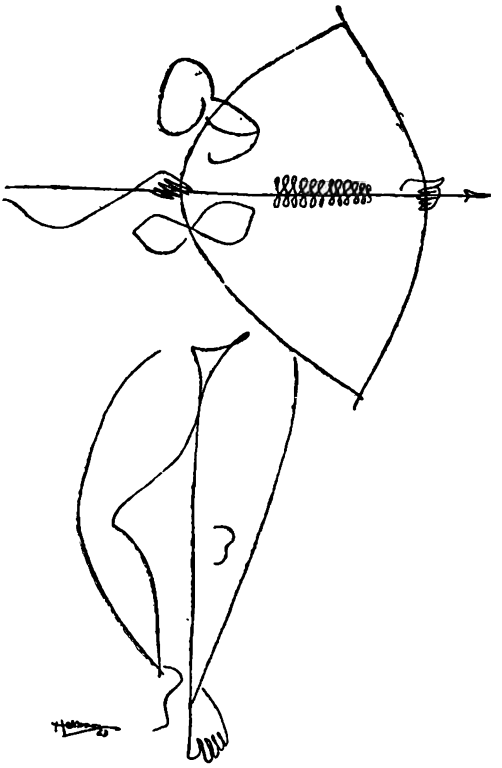
Лермонтов, как известно, писал о герое своего времени и навлек на себя тем самым нарекания критиков. «Довольно людей кормили сластями,— отвечал им Лермонтов,— у них от этого испортился желудок; нужны горькие лекарства, едкие истины. Но не думайте, однако, после этого, что автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже его избави от такого невежества! Ему просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает и, к его и вашему несчастию, слишком часто встречал. Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уже бог знает!»

Лермонтов увидел Печорина таким, каким он был, он не позволил своему герою ввести себя в заблуждение, и ему удалось создать цельный и правдивый образ. Он прекрасно знал, какие задатки таятся в его Печорине, не находя себе применения, он знал и его недостатки и не винил его за них, но он не восхищался им, не предлагал читателям любоваться им, в отличие от создателей фильмов «Крысиный Король» и «Что нового, киска?», которые незаметно заставляют зрителя восхищаться своими «героями».

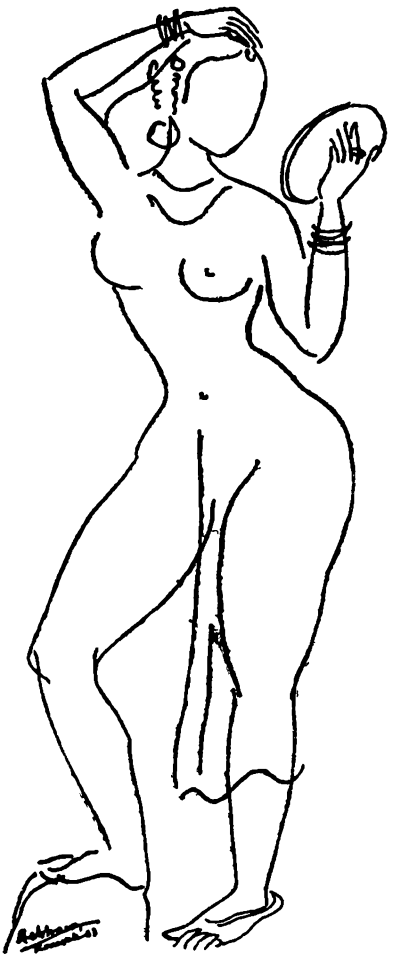
Было бы нелепо осуждать современных художников за то, что они не Лермонтовы, дело совсем не в этом. Но некоторая параллель с лермонтовским произведением напрашивается сама собой, потому что фильмы «Что нового, киска?» и «Крысиный Король», один — в непритязательной, шутливой манере, другой — более глубокомысленно, пытаются выявить характерные черты «героев» нашего времени и вообще самый дух времени.

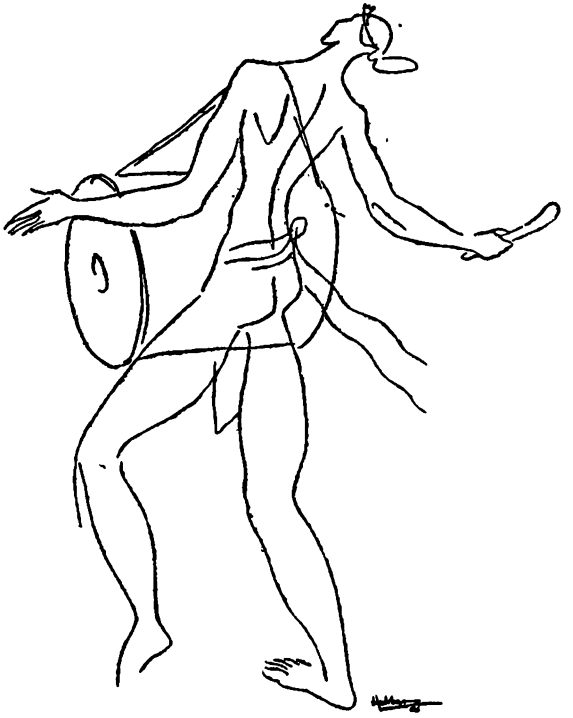
Авторы этих фильмов напоминают врача, который влюбился в диагностированную им болезнь и потому внушает больному не желание выздороветь, а упорное нежелание расставаться со своим недугом. Неправильная художественная оценка «героев» нашего времени, при которой сочувствие к человеческим слабостям подменяется невольным преклонением перед ними, подобно рецептам такого врача, не только не способствует выздоровлению больного, но может лишь усугубить болезнь.

Париж



Поющая линия

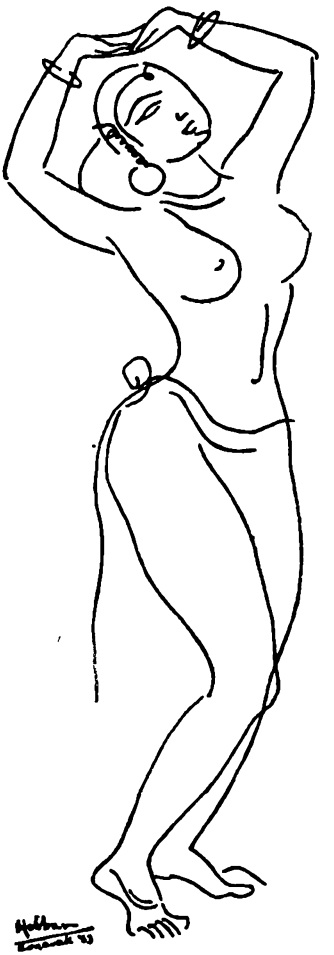




ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

За рубежом

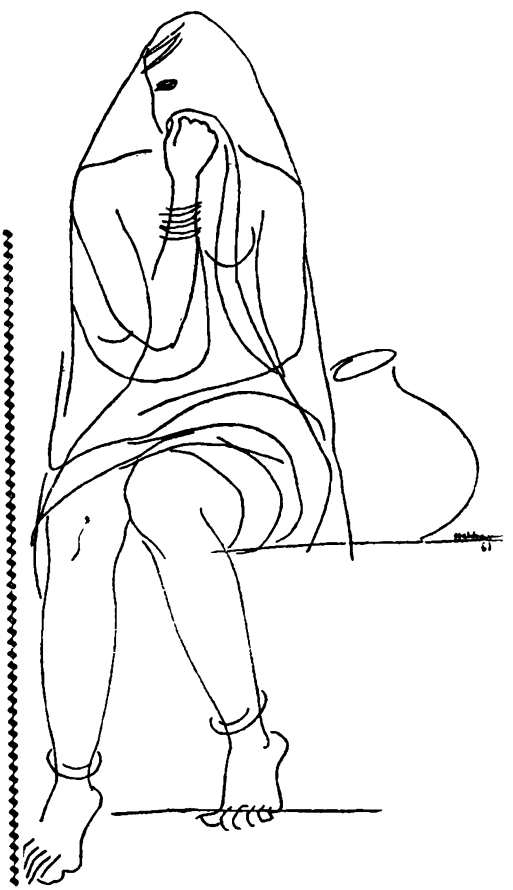
«ПОЮЩАЯ ЛИНИЯ...» — так назвал недавно изданный альбом рисунков Кришны Хеббара известный индийский писатель Мулк Радж Ананд. Характеристика поразительно верна: глядя на эти рисунки, трудно не согласиться с тем, насколько они ритмичны, музыкальны, с каким «пронзительным» пониманием



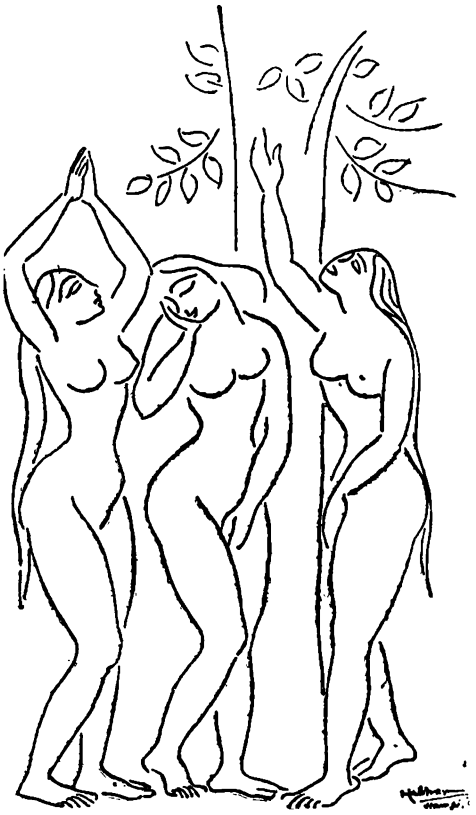
модели художник создает свои графические листы. Точный абрис, сделанный как бы одним росчерком пера или кисти, хранит свежесть и остроту первого восприятия. Такие линии не могут быть созданы последующими прорисовками, в них проявляется дар мгновенной и поэтической фиксации увиденного — дар, которым обладают немногие.

Хеббар — это почти всегда движение, жест, подмеченные в их самом энергичном и характерном выражении. Неслучайно его обращение к миру музыки и танца. Именно в танце выражены характернейшие особенности национального темперамента, национального характера.

Хеббар много путешествовал. Он посетил Советский Союз, страны



народной демократии, побывал и в Юго-Восточной Азии. Среди рисунков, сделанных им в этих поездках, немало листов, в которых художник запечатлел русские, западнославян-

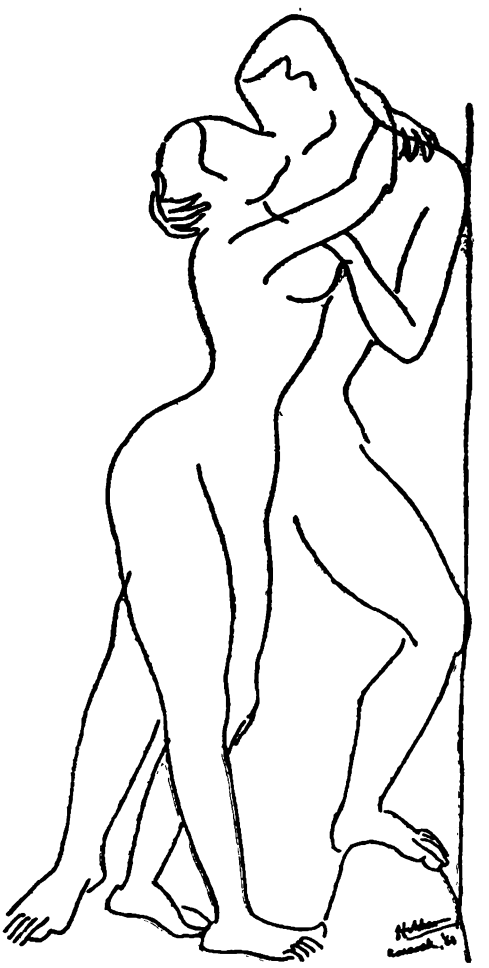


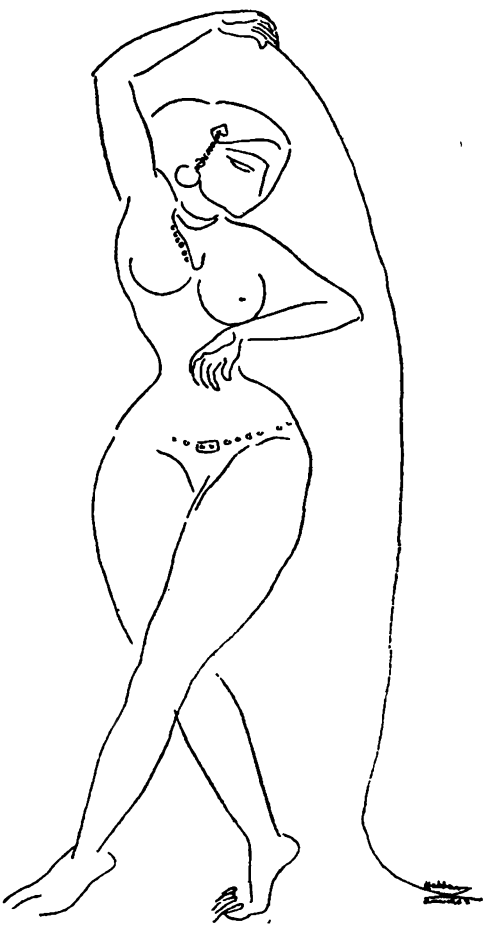
ские танцы, пляски острова Бали и многие другие. И, разумеется, первое место в этой графической хореографии принадлежит Индии. Художник великолепно знает индийские танцы, глубоко понимает и любит их и говорит о них вдохновенным поэтическим языком.

Значительное место в творчестве Хеббара занимают перерисовки фризов индийских храмов: изображений танцоров, музыкантов, персонажей придворных сцен и, главное, сцен бытовой, повседневной жизни. Но это не простое копирование бессмертных образцов древнего искусства — это вполне оригинальные и самостоятельные произведения. На листе бумаги под рукой художника скульптура обретает новую жизнь. Он умеет показать, что модели древних фризов как бы тождественны моделям его рисунков сегодняшнего дня — и те и другие равно живы для художника.

Хеббар принадлежит к среднему поколению индийских художников, к поколению тех, кто был свидетелем унижения порабощенной родины, кто видел подъем освободительной борьбы и наступление долгожданной свободы. Художественное мировоззрение Хеббара формировалось на основе традиции, выработанной поколениями художников древней и средневековой Индии, создавших великолепную фресковую и миниатюрную живопись, скульптуру, прославленные изделия ремесла.

Наряду с другими художниками Индии он внимательно изучал также работы мастеров Запада, но тщетно было бы искать в работах Хеббара подражания пусть даже самым прославленным образцам европейского и американского искусства. В своем творчестве он черпает силу и вдохновение из сокровищницы национальной культуры, из стенописей Аджанты, из пластики Эллоры, Каджурахо и Конарака, из яркого народного лубка — всего того, что сохранило и донесло до наших дней дыхание



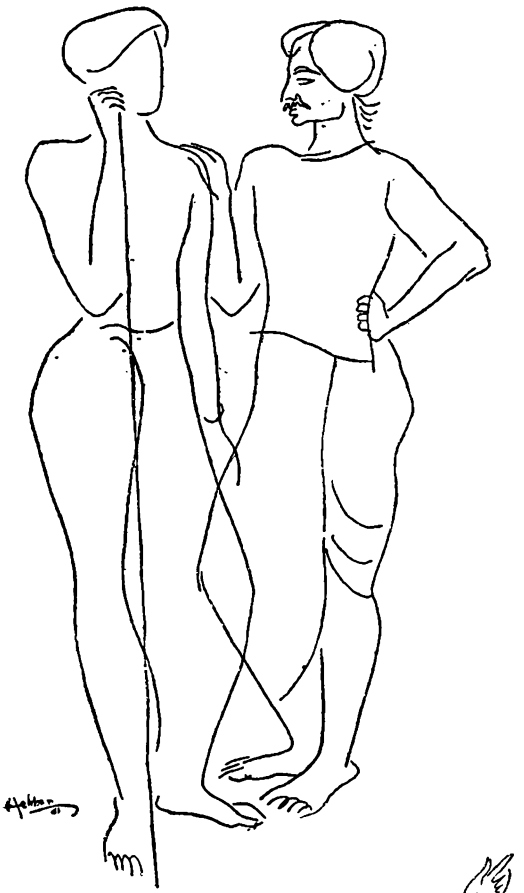


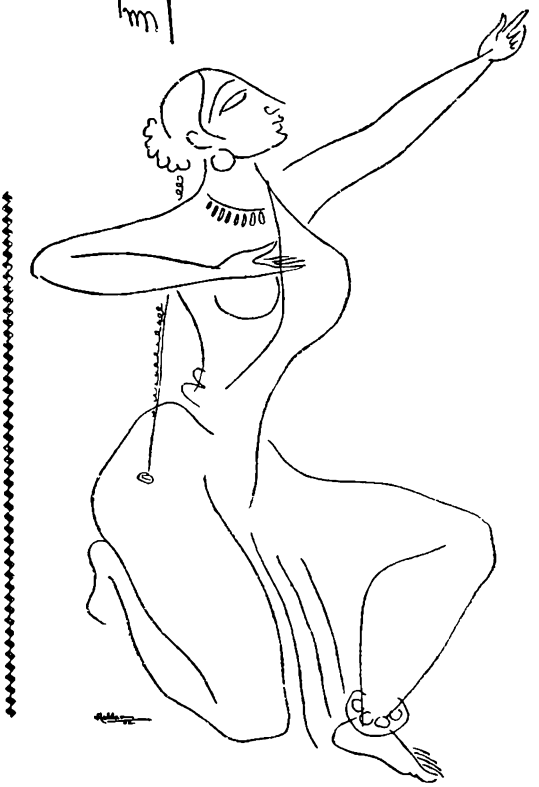
ушедших эпох. Но главным и неиссякаемым источником его творческих исканий и свершений является сама жизнь народа Индии. В центре внимания художника всегда человек, воспринимаемый как активное, созидательное начало. Этот человек сам — выражение прекрасного, как прекрасны творения его рук.

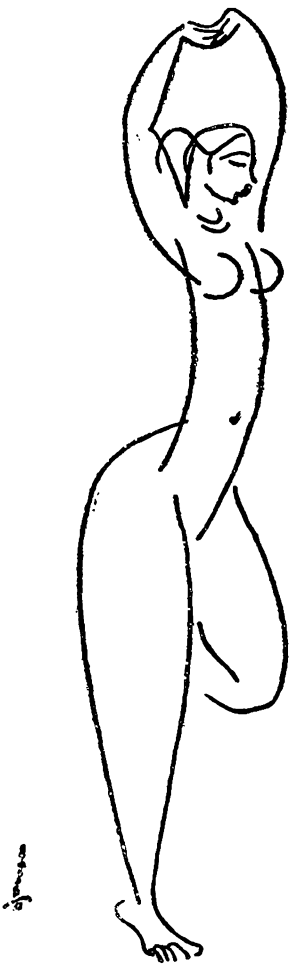
В современной Индии нередко художники младшего поколения, да и некоторые сверстники Хеббара платят дань моде беспредметного искусства. Степень увлечения этой модой обычно обратно пропорциональна глубине мировосприятия художника, масштабу его таланта и мастерства.

Хеббара не коснулись эти преходящие веяния. Славу одного из ведущих художников Индии ему принесли работы, подобные тем, которые публикуются здесь. В них Хеббар предстает во всей зрелости своего мастерства. Он сам подобен спокойным и мудрым крестьянам, которых изобразил с такой любовью и пониманием. Они знают и цену пота, пролитого на землю, и красоту взращенного ими тяжелого колоса.

С. ПОТАБЕНКО







В ГУЩЕ ГЕРОИЧЕСКОЙ НАРОДНОЙ БОРЬБЫ

Митка Грыбчева. Во имя народа. Воспоминания. Перевод с болгарского Т. Карповой и Л. Хлыновой. Предисловие Ю. Шалыгина. Под редакцией К. Бучинской. Москва, «Прогресс», 1965. 408 стр.

Всегда существовали читатели, которые любили повести и романы, и читатели, питавшие пристрастие к мемуарам. За последнее время число любителей мемуаров увеличилось, и Болгария здесь не исключение. Все больше людей хотят знать не «как это бывает» или «как это может быть», а «как это было».

Читатели мемуарной литературы ищут в мемуарах либо занимательность правдоподобных событий, либо тщательно собранную, воссозданную и сохраненную правду. Первые прочитают воспоминания Митки Грыбчевой, посвященные освобождению страны от монархо-фашистской диктатуры, не отрываясь, вторые могут не сомневаться в искренности и точности автора. Стоит прочесть несколько страниц о деятельности оперативной боевой группы, чтобы почувствовать, как захватывают эти события, а сравнивая «Во имя народа» с отличными воспоминаниями командира боевой группы Славчо Радомирского «Сквозь огонь», мы убедимся, что книга Митки Грыбчевой написана столь же правдиво и с тем же высоким чувством ответственности.

В партизанском движении участвовали многие болгары, и многие из них живы до сих пор. Для них воспоминания таких людей, как Митка Грыбчева или Славчо Радомирский,— рассказ о событиях из их собственной жизни или из жизни их братьев. Но в то же время события эти — живая история родной страны, та история, которая вдохновляет и всегда будет вдохновлять на любовь к родине, на подвиги ради ее славы.

Правдивость, занимательность и другие достоинства воспоминаний зависят, естественно, от личности их автора — от его роли в событиях и от его индивидуальности. Кто же такая Митка Грыбчева?

Воспитанная в многодетной крестьянской семье, она уже в одиннадцать лет испытала тяжесть капиталистической эксплуатации на заводе, а в двадцать один год вступила на путь революционной борьбы. Рассказывая о своей жизни последующих лет, Грыбчева все реже употребляет слово «я»: как-то просто и естественно в центре внимания становится тот революционный коллектив, в котором жила Грыбчева. Но это не превращает книгу в бесстрастное описательство: прежде чем вылиться на бумагу, слова проходят через сердце Митки.

Мы узнаем не только о событиях, мы видим людей, участвующих в этих событиях, узнаем их мысли и переживания — и становимся если не участниками этих событий, то их сочувствующими зрителями. Экономические стачки, первый арест, распространение листовок и, наконец, деятельность, вызванная вероломным нападением гитлеровской Германии на Советский Союз, когда ЦК Болгарской рабочей партии развернул по всей стране народную антифашистскую борьбу. Три четверти книги Грыбчевой посвящены рассказу об этой борьбе, о роли партии в этот важнейший период истории Болгарии.

Митка Грыбчева, или, как ее называли друзья по партии, Огняна, была членом первой оперативной боевой группы, созданной по решению ЦК партии, а после расформирования группы участвовала в действиях наиболее активных партизанских отрядов «Чавдар» и «Георги Бенковски».

Лучшее в книге — ее заключительная часть. Выразительны страницы, посвященные длившемуся почти сутки Чернодольскому (Брусенскому) бою и последовавшим за ним семнадцати дням, в течение которых раненая, обессиленная, боящаяся попасть в засаду Огняна добиралась до отцовского дома. Величайшие муки вынесла она за семнадцать дней. В ее кармане был пистолет с тремя патронами, и не раз она думала прекратить свои страдания. Но осталась жить. «Почему? Почему?» — спрашивает себя Огняна. И отвечает:

«Не потому ли, что я мало видела в жизни, а хотела, страстно хотела получить свою долю? Не потому ли, что после стольких ужасов этих дней во мне всколыхнулась вся ненависть к старому миру, вся ненасытная жажда жизни и любви?

А может быть, в конечном счете это была верность партийному долгу — не сдаваться врагу, который торжествовал бы, если бы я сразила себя пулей, бросилась в синий омут или достала пакетик с белым порошком, зашитый в воротнике моего свитера.

А может быть, потому, что сильна была во мне жизненная закваска человека, выросшего в деревенской нищете, прошедшего суровую школу пролетарских окраин большого города».

Рассказ о Чернодольском сражении и скитаниях Огняны поистине героичен, хотя скромность и здесь не покидает автора. События описаны с большим тактом, подробности красочны, но не мешают воспринимать общее, язык экспрессивен. Вообще экспрессивность, динамичность языка, как и близость к народному говору, отличают всю книгу.

Именно эти ее особенности — выразительность языка, правдивость и точность описаний и, прежде всего, четкость политической позиции автора, участника наиболее важных событий новейшей истории Болгарии,— сделали воспоминания Митки Грыбчевой столь популярными на ее родине. Книга вышла в Болгарии двумя изданиями, и оба они были быстро раскуплены; так же тепло принят перевод ее в Советском Союзе.

А. ОПУЛЬСКИЙ

ПОБЕДИТЕЛИ

Богдан Чешко. Поколение. Роман. Перевод с польского С. Свяцкого. Предисловие С. Ларина. Москва, «Художественная литература», 1965. 263 стр.

В польской литературе последних лет примечательна попытка раскрыть тему Сопротивления с морально-философской точки зрения. Скажем, в «Современном сонике» (1963) Т. Конвицкий отвлекается от подробного социально-исторического анализа той эпохи, с особой, дающейся только исторической дистанцией чуткостью обращается к внутреннему миру отдельного человека, участника Сопротивления. С принципиально иной позиции смотрит на прошлое Б. Чешко в послевоенном романе «Поколение» (Государственная премия Польши 1952 г.), который послужил как бы необходимым этапом, предваряющим возможность философского осмысления событий: в романе впервые художественно реализовался столь широкий фактографический материал Сопротивления.

Пристальный интерес к историко-документальным данным, стремление изучить расстановку социальных сил в период оккупации, разобраться в движущих причинах и объективном ходе Сопротивления, выяснить роль в нем ППР, руководимых ею организаций и место Армии Краёвой, находившейся в подчинении эмигрировавшего в Англию буржуазного правительства Миколайчика; и когда еще свежи раны, и ищут виновных в поражениях, и обвиняют, задаться вопросом: чем же объяснить неудачу Варшавского восстания?— вот какое направление общественной мысли отразилось в романе Б. Чешко. Благодаря несомненному успеху произведения появились предпосылки новых художественных решений темы Сопротивления, усилился творческий поиск в подходе к ней.

В центре романа «Поколение» — рабочая молодежь, которая приходит к сознанию необходимости активной борьбы, участвует в подпольной деятельности и в августе 1944 года защищает варшавские баррикады. Восстание было санкционировано правительством Миколайчика, которое намеренно не поставило в известность советское командование о планах и сроках этого, по существу, преждевременного выступления. Эмигрантское правительство преследовало свои политические цели. Перед читателем предстают два внутренне противоположных периода в жизни города: сначала строго продуманная деятельность рабочего под-

полья — от распространения листовок до вооруженных операций, а затем полные трагической обреченности дни Варшавского восстания, когда вступили в силу хаотические сцепления между складывающимися обстоятельствами и действиями инсургентов.

Автор стремится к эпическому охвату событий, к историческим обобщениям, старается коснуться всего, побывать везде: в мастерских и в монастыре, в партизанском отряде и в штаб-квартире Рокоссовского, в гетто и лагерях смерти, на черном рынке и в гестапо, в семьях рабочих и интеллигенции, рассказать о драгоценных минутах мира и любви, и о смертном часе героев, пройтись по всем улицам Варшавы, сохранить ее облик тех лет.

Чтобы справиться с задачей во всем объеме и передать самое существо эпохи, Чешко изображает множество людей-судеб, ибо в годы общественных потрясений объективные обстоятельства как никогда деспотично определяют путь человека, и в водовороте событий живет единая логика разных человеческих судеб. Действующие лица раскрываются в самых разнообразных отношениях к самому важному — фашистской оккупации, и автор схватывает прежде всего именно те моменты в мыслях и действиях героев, которые прямо связаны с этим.

Но как же разворачивается широкое историческое полотно в условиях романа «средней величины»? На помощь приходит всесильный монтаж, он объединяет калейдоскоп коротких эпизодов, обрывки разговоров, дневниковые записи, резкое смещение планов изображения разбивает хрупкие сюжетные линии. Пульс читательского восприятия приближается в чем-то к беспрерывным перебоям ритмов того времени. Не сразу привыкает читатель к неожиданно врывающимся в повествование и бесследно исчезающим, не оставив порой и визитной карточки, героям. И только эволюция образов Стаха и Юрека, организаторов молодежной пятерки, последовательно прослеживается в романе, но в такой соотнесенности с разворачивающимися событиями, чтобы герои могли по-своему характеризовать их.

Приходят к решительному и целеустремленному Стаху и слабохарактерному Юреку трудные вопросы: о праве распоряжаться чужой жизнью, о качествах борца, о подлинной свободе личности. Но искания героев не выделяются как главное. Они стоят на периферии художественных задач автора. Правда, здесь уже чуть намечается морально-философская проблематика темы Сопротивления. Предвещается отчасти и монументальное произведение Р. Братного «Колумбы, год рождения двадцатый», в котором писателю особенно важен процесс внутреннего становления героев.

И все-таки Чешко не достигает эпических высот: не раздвинулись полностью еще горизонты прошлого. Отсюда и просчеты в изображении войны. Так, разоблачая один из политических лозунгов эмигрантского правительства «Стоять с ружьем у ноги», писатель недооценивает боевых заслуг рядового состава Армии Краёвой. Солдаты этой армии действовали зачастую вопреки приказам командования, а в дни Варшавского восстания проявили настоящее мужество.

Чешко-историк многое еще воспринимает с непосредственностью участника событий, и это придает роману особый художественный смысл и обаяние. Война обнажает в гигантских масштабах разительные контрасты между людьми, интенсифицирует до крайности дурное или доброе в человеке. И для Чешко необходим эмоциональный приговор всем видам подлости: с отвращением описывает он предпринимателей-приспособленцев Бергов, Маковских, остро ненавидит пройдоху Костека, презирает трусливый эгоизм офицерика Жанно. Вместе с тем он восхищается жизнелюбием еврейского юноши художника Давида, сумевшего с гордо поднятой головой пройти через испытания концлагеря, с глубоким уважением открывает в тщедушном на первый взгляд Ясе Кроне отважного борца, гордится выдержавшими все пытки фашистского застенка Ганкой и Галиной. Чешко рассказывает и о чудесной силе духа солдат Армии Людовой; в те дни, когда всеобщий энтузиазм повстанцев сменяется сознанием обреченности любых усилий, остаются и шутка, и песня, и тепло человеческого единения.

Ощущение победы пронизывает весь роман, меняет лицо трагического; по-иному осмысляется тяжесть утрат. И гибель героев изображается просто, без патетики. Подвиг приравнивается к исполнению долга, к чему-то естественному для истинного патриота.

Герои романа задумываются над будущим, много читают, но еще не отваживаются на мечту. Стах понимает, что «после войны одной только чистой совести будет мало». Заключительные аккорды романа: в пожарищах Варшавы видятся Стаху и Юреку «огни свободы».

Пристально всматривается XX век в облик сменяющихся поколений молодежи в поисках ответа на самое сокровенное и уже не довольствуется порой столь часто употребимой в литературе прошлого столетия формулой, по которой (чуть изменяя выражение Лермонтова) герой нашего времени — портрет, но не одного человека, а целого поколения. Одному герою уже не под силу стать универсально-собирательным типом, запечатлевающим все стремительное многообразие нового века. В литературе рождаются групповые портреты поколения. В разных странах появляются писатели, связавшие литературную судьбу с темой своих ровесников. Польский романист Б. Чешко принадлежит к ним. Причем продолжает ту традицию, в которой живет пафос духовного родства отцов и детей. Их не разделяют пропасти и соединяют не мосты, а органически неразрывная преемственность борьбы за гуманистические идеалы человечества.

В. КРАСНОКУТСКИЙ

ТЫСЯЧЕЛЕТЬЯМ ВОПРЕКИ

Лирика Древнего Египта. Перевод с египетского Анны Ахматовой и Веры Потаповой. Составление, вступительная статья, подстрочные переводы и примечания И. Кацнельсона. Москва, «Художественная литература», 1965. 158 стр.

За много веков до Сафо... За много веков до Горация...

Мы привыкли к обратному отсчету времени. Двадцатый век до нашей эры воспринимается нами, как абсолютная условность, как милая шутка. Но именно двадцатым веком до нашей эры датируется папирус Берлинского музея со стихами, впоследствии названными «Спором разочарованного со своей душой»:

Кому мне открыться сегодня?
Раздолье насильнику,
Вывелись добрые люди.
. . . . . .
Кому мне открыться сегодня?
В сердцах воцарилась корысть.
Что толку — искать в них опоры?
. . . . . .
Кому мне открыться сегодня?
Нет закадычных друзей,
С незнакомцами душу отводят.

(Перевод В. Потаповой)

«Рассерженные молодые люди» могли бы позавидовать той стройности и ясности, с которыми развивает их мысли безымянный автор Древнего Египта.

Впрочем, пессимизм отнюдь не является излюбленным настроением древнеегипетских поэтов и поэтесс. Для наболевшего сердца есть даже утешение в том, что стихи более поздних периодов (XV—XI вв. до н. э.) за редким исключением — это поэзия любви и счастья.

Анна Ахматова и Вера Потапова сотворили чудо. Произведения, записанные на ветхих папирусах, снятые с полуразрушенных стен гробниц, зазвучали в их переводе современно и страстно.

Восстановить первоначальную музыку стиха сейчас невозможно. Египтяне не выписывали гласных звуков. О ритмичности стихотворных строк можно только догадываться.

Нелепо сохранять и некоторые особенности древнего начертания стихов. Например, расчленять строфу на строки красными точками.

Переводчики добивались другого. Искали современную форму, но без малейшей модернизации.

Вера Потапова облюбовала ритмичный стих, не стесняющий, однако, ни однообразием размера, ни равным количеством стоп в строке, ни строгим чередованием ударных и безударных окончаний.

Анна Ахматова рискнула переводить египтян стихом с трудноуловимым, подспудным ритмом. Рискнула, ибо такой шаг чреват опасностью прозаизации. Даже в очень добросовестных, но менее искусных руках стих мог бы зачахнуть, лишиться напряженности. Строки, переведенные Ахматовой, упруги, как натянутые удила. Вот мольба влюбленного, обращенная к двери, за которой скрыта его подруга:

Дверь! Ты судьба моя,
Ты мой добрый дух.
Там, внутри, для тебя зарежут быка.
В жертву твоему могуществу, о дверь!

На закланье принесут длиннорогого
быка — тебе, дверь!
Короткорогого быка — тебе, замок!
Жирного гуся — вам, петли!
Жир — тебе, ключ!

Самые лакомые куски быка —
Подмастерьям плотника.
Чтоб он сделал засов из тростника,
А дверь из соломы.

Удивительная вещественность этих и других стихов бьет в глаза. Какие бы высокие материи ни занимали поэтов Древнего Египта, их стихи неизбежно обрастают бытовыми, ремесленническими, природоведческими подробностями. Надо было очень любить жизнь, чтобы привносить ее приметы даже в стихи о загробном царстве: «О Повелитель богов и вечности царь... дай мне хлеба, ячменного пива, дай смолы благовонной и свежей воды с алтаря твоего...»

Психологическая ценность древнеегипетской лирики несомненна. Ее поэтический уровень очень высок.

Хотя авторы любовных стихов неизвестны, спутать их друг с другом невозможно. Женские стихи отличаются от мужских: они богаче оттенками, тоньше детализированы.

Вот типично женское, лукавое, изъявление чувств.

Было бы славно, вступись моя мать
в это дело.
Она бы ему запретила глазеть
на меня.
Силится сердце о нем позабыть,
А само любовью пылает!

(Перевод В. Потаповой)

Зато мужские стихи бьют в цель без промаха:

Я не могу сдержать мою лошадь,
В ее теле — буря.
Но я еще могу править,
Лежа поверженный в колеснице.

(Перевод А. Ахматовой)

В зависимости от характера любящих, стихи то исполнены гордыни, то наивно-смелы, то горько-ироничны, то жестоки, то безоглядны. Огромный диапазон чувств!

Мудрость древних давно уже стала притчей во языцех. Но, разобранная на ходячие афоризмы, она нередко выглядит выхолощенной, дидактической. «Лирика Древнего Египта» дает ощутить ее первозданную прелесть:

Ученостью зря не кичись!
Не считай, что один ты всеведущ!
Не только у мудрых —
У неискушенных совета ищи.
. . . . . .
Как изумруд, скрыто под спудом
разумное слово.
Находишь его между тем у рабыни,
что мелет зерно.

(Перевод В. Потаповой)

Не является ли наивысшей мудростью та, которая чурается себя?..

Во вступительной статье к сборнику И. Кацнельсон справедливо утверждает, что в древнеегипетской лирике впервые встречается множество «извечных» литературных мотивов.

Более того, бессмертные поэтические приемы: виртуозные сравнения, неожиданные метафоры, умелое введение прозаизмов в приподнятый стихотворный стиль — все это и многое другое блистательно использовалось египтянами.

И современному поэту сделало бы честь такое дерзновенное обращение со словом, которое проявил автор «Прославления писцов», сказавший об истинных жрецах литературы: «их пирамиды — книги поучений», «их дитя — тростниковое перо», «их супруга — поверхность камня».

В каждую литературную эпоху схоласты пускались в изощренные споры, такие же длинные, как носимые ими ученые мантии, обсуждая, поэтично или нет то или иное слово, не снижает ли оно приличествующий поэту высокий стиль.

А поэт Древнего Египта отважился сказать о любимой женщине:

Хорошо умеет бросать петлю Сестра,
Не заботясь об уплате налога на скот.
Она накидывает на меня петлю
из своих волос,
Она притягивает меня своими глазами,
Она опутывает меня своими ожерельями,
Она ставит на мне клеймо
своим перстнем.

(Перевод А. Ахматовой)

Читая «Плач по усопшим», который начинается как будто благодарностью умершего: «Благословляю тебя, Повелитель богов, за несчастье, что стряслось надо мною, безгрешным ребенком», а кончается отчаянной мольбой о жизни, я вспомнила Лермонтова: «За все, за все тебя благодарю я...»

Та же интонация. Тот же внутренний мятеж.

Да, художественные завоевания переходят от поэта к поэту через тысячелетия. У отдельных литературных эпох может быть короткая память. У литературы в целом память огличная.

ТАМАРА ЖИРМУНСКАЯ

ИЗДАНО ЗА РУБЕЖОМ

ГРАЖДАНЕ ТОЙ НАЦИИ, «КОТОРАЯ БУДЕТ СУЩЕСТВОВАТЬ»

Luis Bernardo Honvana. Nos matamos o Cão-Tinhoso. Lorenço-Marques, 1964.
Jose Craveirinha. Chigubo. Lisboa, Edicão da Casa dos estudantes do imperio, MCMLXIV.

У книг бывают разные судьбы. Бывают книги-счастливчики и книги-неудачники. Бывают книги, самодовольно хранящие свое убожество под роскошью позолоченного переплета. Бывают книги-герои, окропленные кровью, овеянные славой высокого мужества. А бывают и такие книги, само появление которых кажется чудом. Таким чудом, как рождение цветка во мраке тюремного двора, истоптанного тяжкими шагами узников. Книги, вышедшие в Мозамбике и в Португалии, несущие живое слово протеста, изданные мизерными тиражами в полуподпольных издательствах, подготовленные к печати руками энтузиастов и борцов, эти книги настоящее чудо.

И вот они лежат передо мной.

Сегодня их две. Может быть, они добрались бы до Москвы раньше, если бы имена их авторов не прозвучали на весь мир в феврале прошлого года как имена арестованных, а в марте этого года — как имена обвиняемых «в подрывной деятельности против единства португальской империи». Телеграфные агентства всего мира передавали сообщения о процессе по делу 23 лиц в то время, как авторы этих двух небольших книг испытывали на себе весь ужас, который выпадает на долю узников в фашистских застенках Португалии и ее колоний.

«Виновен!» — сказали судьи военного трибунала, и Луиш Бернарду Онвана, двадцатитрехлетний юноша, с по-детски округлыми чертами лица и мужественным взглядом, был приговорен к двух годам тюремного за-

ключения с последующим лишением свободы передвижения.

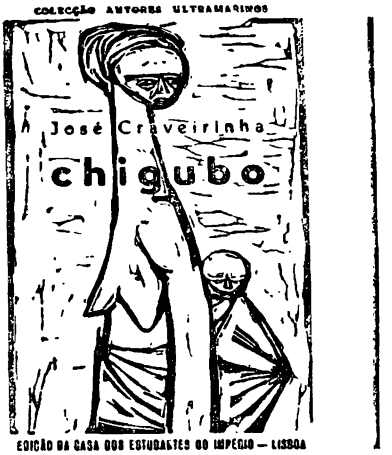
«Не знаю, являюсь ли я действительно писателем. Мне кажется, что я лишь описываю события, которые происходят вокруг, которые касаются меня лично или представляются мне интересными»,— говорит о себе Луиш Бернарду в послесловии к сборнику. И, вероятно, потому, что он слишком многое видел, едва выйдя из юношеского возраста, он решил присоединиться к тем, кто не только видел, но и действовал.

«Если б только у меня хватило сил научить своих сыновей многое видеть вокруг себя,— говорит отец в рассказе Луиша Бернарду «Папа, кобра и я», отец, привыкший к несправедливости, но не теряющий надежду на лучшее будущее.— Ты сейчас видел, как господин Каштру оскорбил меня... Но ведь это была только часть того, что я уже вытерпел сегодня... Еще много было кое-чего, чего ты не видел... И все-таки надежду никогда нельзя терять...» Эта надежда, которую нельзя терять, привела юного писателя в редакцию газеты «Новости», где тогда работал поэт и журналист Жозе Краверинья. И на молодежной литературной странице «Пробуждение» появилось имя: Луиш Бернарду Онвана. Именно Жозе Краверинье, своему литературному советчику и учителю, Луиш Бернарду посвятил сборник рассказов, названный по одному из них — «Мы убиваем Паршивую Собаку».

Нельзя забывать о том, что сборник вышел в главном городе Мозамбика в Лоренсу-Маркише вскоре после начала революционных событий, вспыхнувших в сентябре 1964 года на севере страны. И в рассказах Луиша Бернарду Онваны явно выраженных обвинений против политики колонизаторов как будто нет... Все завуалировано. Все подразумевается... И даже в кратком послесловии к сборнику автор рассказывает о своей причастности к деятельности других патриотов такими, казалось бы, малозначащими словами: «Некоторые журналисты, художники и поэты помогли мне прочесть необходимые книги, повели меня посмотреть фильмы, которые нужно было посмотреть, и посвятили в свои заботы...»

Эти заботы были заботами о будущем их родины. Эти заботы были заботами об освобождении Мозамбика. И все эти художники, журналисты и поэты, которые не успели вовремя покинуть страну, оказались за решеткой. Среди них, вместе со своими учениками, со своими единомышленниками, был и Жозе Краверинья.

«Виновен!» — еще раз сказали судьи военного трибунала. А перед этим, в течение нескольких месяцев, неизвестно было, сможет ли вообще обвиняемый Жозе Краверинья предстать перед судом: сразу же после ареста он попал в психиатрическую больницу, где находился около года. Жозе Краверинья потерял рассудок после того, как жестоким обманом его заманили в свои сети агенты ПИДЭ, после того, как его пытали в тюремной камере по всем правилам фашистского и расистского правосудия. Палачи могут радоваться. Им даже не по-



надобилось выносить смертный приговор, чтобы заставить замолчать поэта, которого и друзья и враги считали «истинным выражением» мозамбикской поэзии. А когда-то именно про них он написал:

Я понял, что люди, придумавшие
электрический стул,
Технику Бухенвальда и водородную бомбу,
Люди, оплодотворившие птицу,
Которая снесла яйцо над Хиросимой,
Которые убили Гарсиа Лорку,—
Сыновья тех чудовищ, которые создали
Инквизицию.*

Стихотворение «Африка», из которого взяты эти строки, напечатано в сборнике «Шигубо», в последнем сборнике из серии «Собрание авторов заморских провинций», выпускавшейся издательством Дома студентов в Лиссабоне.

Этой книгой закончилось существование издательства, которое регулярно, начиная с 1948 года, печатало произведения писателей Анголы, Мозамбика и островов Зеленого Мыса и Сан-Томе. В середине 1965 года политическая полиция, неоднократно засылавшая в ряды молодых руководителей Дома студентов шпионов и провокаторов, окончательно ликвидировала этот форпост африканской культуры.

Шигубо — это большой барабан, звук которого слышен на огромном расстоянии. Шигубо — это также массовый танец, танец всей деревни или всего племени, танец древний, традиционный. Звук и цвет состязаются в яркости в этом танце, описанном Жозе Краверинья:

Мать моя, Африка!
Сестра моя, Замбези!
Шигубо сотрясает землю саванны,
Люди врастают в эти звуки,
Женщины с обнаженной грудью
К свету луны простирают руки
И танцуют танец времен войны

* Здесь и далее переводы автора статьи.

Древних племен этой страны.

. . . . . .

Люди пляшут при свете луны молодой,
Скрежещут зубами в страсти шигубо
И пробуют острую сталь ножей
На кровоточащих стволах деревьев.
Голоса разгоняют молчание ночи.
Пока слышится топот ног,
Пока слышится грохот шигубо
И пока над саванной дрожит
эхо тысячелетий —
Люди танцуют танец времен войны
Древних племен этой страны.

В сборнике «Шигубо» Жозе Краверинья предстает перед читателем как истинно африканский, истинно мозамбикский поэт, со всеми особенностями, присущими языкам и обычаям народов, населяющих Мозамбик. Стремясь сберечь национальные, культурные и исторические ценности, он пытается приблизить португальский язык, которым все еще вынуждены пользоваться писатели португальских колоний, к африканским языкам. Вводя в свои стихи множество слов и понятий на родном языке, Жозе Краверинья дарит африканской поэзии «рубин прекраснейшей песни на языке широнга» и говорит о будущем единстве мозамбикской нации:

Я — пока что один человек,
Я — гражданин той нации,
Которая еще не существует,
Но будет существовать!

Каждое стихотворение сборника «Шигубо» наполнено образами настолько конкретными и зримыми, что у читателя создается ощущение близкого знакомства с неповторимым миром мозамбикского человека. Мы будто видим черные резкие силуэты кустов микайя на фоне пейзажей Инкомати и Горонгозы. Мы слышим голоса героев Мозамбика и трепетные слова женщин, закутанных в полосатые ткани, так называемые капуланы, перед нами проходят древние охотники на леопардов, вооруженные всего лишь дротиками и копьями, мы слышим многоголосье певцов шопи, их звучные тимбилаш... И вдруг в этот мир, как будто бы далекий и уже ушедший, врывается голос самого автора, голос сегодняшний, голос, утверждающий неразрывность земли, народа и ее певца:

От первой до последней
Непродажной хромосомы
Я — вечно голодающий,
Я — мозамбикец с головы до ног!

Удивительной силы достигает поэт в стихотворении «Черный крик». Образ угнетенного, согбенного в подневольном труде африканца приобретает какую-то совершенно новую эмоциональную остроту, и тема восстания находит свое неожиданное решение:

Я — уголь, да, господин,
Ты делаешь во мне свои шахты
И вырываешь меня из глубин.
Я — уголь, ты сжигаешь меня,
Чтоб я двигал миллионы машин,
Но не вечно же будет так,
Нет, господин!

. . . . . .

Я — уголь,
Я должен гореть,
Все сжигая дыханьем своим...
Да, и тебя я сожгу, господин!

Сегодня Жозе Краверинья не пишет стихов. Умолк большой барабан мозамбикской поэзии. Но созданные им произведения, уже опубликованные во многих антологиях, на многих языках, продолжают рассказывать людям о трагедии мулата, о произволе угнетателей, о судьбе африканской женщины в той части Африки, которую колонизаторы официально именуют «Португальской Восточной Африкой»... Но знамя независимого свободного Мозамбика существует не только в мечтах борцов за свободу древней земли легендарной Мономотапы. Оно уже развевается над освобожденными районами, принесенное туда горячими руками солдат армии, которой руководит партия Фронта освобождения Мозамбика. За принадлежность к этой партии были арестованы Жозе Краверинья и Луиш Бернарду Онвана.

ЛИДИЯ НЕКРАСОВА

«ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ» МОНИКИ ВАРНЕНСКОЙ

Monika Warneńska. Romantyczna podróż Pana Honoriusza. Warszawa, "Czytelnik", 1965.

В современном мире не иссякает интерес к творчеству и личности Бальзака. Одна за другой появляются посвященные ему книги и исследования. Только за самое последнее время во Франции вышла большая книга Андре Моруа, в Дании — исследование о «Человеческой комедии» Пера Никрога, в Польше — книга Моники Варненской «Романтическое путешествие господина Оноре».

«Тот, кто хочет узнать поэта, должен побывать у него на родине»,— сказал старый мудрый Гете. Именно этим руководст-

вовалась Моника Варненская, отправляясь в путь по маршруту «романтического путешествия» Оноре де Бальзака от Парижа до Верховни на Украине, совершенного великим французским писателем в середине прошлого столетия.

«Литературное приключение», как называет его сама Варненская, началось со знакомства с бальзаковскими местами в Париже. Варненская обошла все уголки французской столицы, где память о великом писателе жива поныне — в мемориальных досках, монументах, музеях и — что намного важнее — в сердцах людей. Варненская посетила Тур, где родился Бальзак, и Ноан, где он встречался с Жорж Санд.

Перед мысленным взором Варненской проходят первые литературные успехи Бальзака, его мечты об обеспеченной жизни без надоевших долгов, любовь Лауры де Берни — той самой сорокалетней женщины, о которой Бальзак писал: «Она была мне матерью, подругой, товарищем и советчиком. Она сделала меня писателем, она утешала меня в молодости, ей я обязан своим литературным вкусом... Без нее я наверняка погиб бы... Если я остался жив, то только благодаря ей. Она была для меня всем».

Однако Варненская не намеревалась создавать еще один роман о жизни Бальзака — и об этом она предупреждает читателя во вступлении. Ее книга — результат путешествий по путям Бальзака, «путешествий через города, ландшафты и книги». Стремление узнать о Бальзаке еще больше, неповторимая атмосфера «литературного приключения» звали ее в путь.

В Париже Варненской удалось встретиться с французским бальзаковедом Марселем Бутроном, ныне покойным. Ему принадлежит ценное исследование «Бальзаковские этюды». Но самое интересное для Варненской конечно то, что Бутрон был знаком с известным польским писателем Тадеушем Боем-Желенским, погибшим в 1941 году от рук гитлеровцев. До войны в Польше выходила «Библиотека Боя» — предпринятое писателем издание классиков мировой литературы. Бой был горячим поклонником и исследователем Бальзака, переводчиком и издателем его произведений.

Среди бальзаковских реликвий, хранившихся у Бутрона, Монике Варненской особенно запомнилась одна — малахитовая шкатулка с надписью «Божественной Эве». В этой шкатулке, подаренной Бальзаком Эвелине Ганской, Чужеземка, или Иностранка, как ее называют исследователи жизни и творчества великого писателя, хранила его письма. Впоследствии эта корреспонденция была издана в нескольких томах.

Первое письмо от нее Бальзак получил в феврале 1832 года. А пятнадцать лет спустя он отправился в свое романтическое путешествие в далекую Верховню — в имение Эвелины Ганской, ставшей впоследствии его женой.

Во Львове Варненская случайно встречается с Наганом Рыбаком — автором романа «Ошибка Оноре де Бальзака». Они беседуют о Бальзаке, о Бое-Желенском, о Верховне. «Отголоски воспоминаний о Бальзаке вы услышите там и сейчас,— говорит Натан Рыбак.— И вещи, связанные с его пребыванием, тоже увидите».

Броды, Радзивиллув, Дубно, Аннополь, Житомир, Бердичев... Колеса «волги», на которой едет польская писательница, быстро оставляют позади десятки и сотни километров асфальтированного пути. Бальзак путешествовал значительно медленнее...

И наконец — Верховня! На белом здании дворца — мемориальная доска с надписью: «В этом здании в 1847—1850 гг. жил великий французский писатель Оноре де Бальзак». Здесь же расположен музей писателя, где бережно хранятся бальзаковские реликвии и книги Бальзака, изданные на разных языках. Жители Верховни считают великого писателя «своим», и это необычайно тронуло Варненскую. Они расспрашивали писательницу о популярности Бальзака в Польше, о деятельности Боя-Желенского. Так закончилось это «литературное приключение». Отметим, не первое и не последнее. Несколько лет назад в Польше были опубликованы путевые заметки Варненской о ее поездках по местам, связанным с именами Адама Мицкевича и Юлиуша Словацкого. Писательница разыскивала героев молодежной подпольной организации города Лодзи, носившей название «Променисты», и написала повесть об их борьбе против гитлеровцев.

А недавно кончилось еще одно путешествие Варненской: два месяца она провела среди патриотов Фронта национального освобождения Южного Вьетнама. Ее корреспонденции оттуда печатались в «Литературной газете» Есть основания надеяться, что вскоре читатели получат еще одну интересную книгу этой разносторонней писательницы, которая любит «литературные приключения» и ветер дальних дорог.

А. МЕЛЬНИКОВ

ИЗ ГЛУБИН АДА

Norman Mailer. An American Dream. New York, Andre Deutsch, 1965.

Когда вышел в свет дневник бывшего генерального секретаря ООН Дага Хаммаршельда, опубликованный посмертно под названием «Заметки», оказалось, что его автор был очень одинок. Заметки открываются печальным стихотворением о «пустыне» — так называл мир Хаммаршельд, «нежеланный гость» на земле. Правда, он был убежден, что человеку необходимо быть одиноким, надо только научиться не страдать от одиночества. А для этого следует выработать «простые правила» — «ни с кем себя не связывать и, следовательно, никому не позволять приблизиться к себе».

Далеко не новая «проблема одиночества» приобрела за последнее время особенно злободневное значение и стала постоянной темой американской прессы. И хотя нередко в этом «феномене» видят следствие «извечной иронии условий жизни человеческой» или даже затяжное невротическое состояние, его все чаще и чаще ставят в связь с социальными причинами. Так, довольно туманно рассуждая об «угрозе потери личности в процессе участия в экономической, общественной и культурной жизни общества», американский еженедельник «Нью-Йорк таймс бук ревью» приходит к вполне определенному выводу: «угроза потери личности», болезнь одиночества и другие «издержки» человеческого духа в Америке неразрывно связаны с разочарованием в том, что известно под названием «American Dream» — «американский идеал» или «американская мечта».

Особенности возникновения буржуазного общества в США были источником иллюзий о «бесконечных, лучших и равных возможностях», предоставленных каждому американцу в «гармонически» развивающемся обществе. Но уже в девятнадцатом веке стало очевидно, что в «стране свободных и храбрых» царит рабство и религиозная нетерпимость, неравенство между богатыми и бедными, ведутся захватнические войны. Иллюзии рассеялись. Более того, американский идеал, демократические принципы свободы, равенства и братства пришли в сильнейшее столкновение с реальной действительностью «позолоченного» века. Об этом вопиющем несоответствии мечты и действительности писал Марк Твен, оно стало главной темой творчества американских критических реалистов XX века. К «проблеме несоответствия» так или иначе обращены произведения многих современных американских писателей, потому что в нем, этом глубоком разрыве идей Пэйна и Джефферсона и современной жизни, в «распавшейся связи времен», они видят главный корень общественно-политических бедствий и несчастий каждого отдельного человека.

Но бывает так, что и сам «американский идеал» подвергается отрицанию, потому что его отождествляют с утраченными иллюзиями, оказавшимися несбыточными. И тогда снимается даже вопрос о том, что демократические традиции прошлого неистребимы, что за них и за их дальнейшее развитие нужно бороться: ведь отрицается само существование этих традиций, жизнь кажется безысходным адом, где бремя иллюзий неминуемо сменяется бременем одиночества и стремлением «оборвать связи».

Отличительная черта времени: ощущение одиночества возрастает прямо пропорционально убеждению не столько в своей ненужности обществу, сколько в ненужности общества и ложности всего того, что с ним связано,— его норм, установлений, целей, идеалов.

Уничтожение идеалов, их распад, извращение и связанная с этим гибель личности — главная тема нового романа американского писателя Нормана Мейлера, который так и называется «Американский идеал» (или «Американская мечта»). Роман был довольно недоброжелательно встречен американской критикой, а его герой Стивен Роджек удивил многих.

...После бурной сцены с женой Роджек в порыве ревности и ненависти душит ее. Непосредственно после убийства он овладевает горничной и затем выбрасывает тело жены с десятого этажа на мостовую под колеса автомобилей, полиции же сообщает, что его жена покончила самоубийством. На основании данных судебно-медицинской экспертизы устанавливается вина Роджека, однако благодаря заступничеству некоего могущественного лица Роджека отпускают.

Он знакомится с певицей из ночного клуба Черри, едет к ней, нежданно познает счастье и нежность. Роджек отправляется на свидание с тестем, финансовым магнатом Келли. Здесь ему становится известно, что Келли имел когда-то кровосмесительную связь с собственной дочерью.

Тут же Роджеку сообщают, что его жена занималась шпионской деятельностью, чем доставляла большое беспокойство ЦРУ. Ее всесильный отец способствовал тому, что эта организация пришла на помощь Роджеку в критическую минуту. Вернувшись к Черри, Роджек застает ее умирающей: к ней в квартиру ворвались неизвестные и забили ее до смерти. Тут же от полицейского он узнает, что Черри была связана с американской мафией и одновременно работала на полицию. Похоронив Черри, Роджек отправляется в пустыни Невады, чтобы забыть пережитые потрясения.

Самое удивительное в романе Мейлера то, что герой его, который иногда кажется сошедшим со страниц боевика Микки Спиллейна, на самом деле американский интеллигент, окончивший Гарвард. Он отличился во время второй мировой войны и стал конгрессменом. В 1948 году он совершил «политическое самоубийство», поддержав кандидатуру Г. Уоллеса на президентских выборах. Тогда Роджек защищает докторскую диссертацию, становится профессором универ-

ситета, писателем, телевизионной «звездой» и, наконец, женится на дочери мультимиллионера. Эта блистательная карьера не приносит, однако, Роджеку внутреннего удовлетворения. Он «почему-то» — по словам одного из американских критиков — погружается в бездну духовного кризиса.

В самом деле, чего недостает Стивену Роджеку? Почему его преследует ощущение беспросветного одиночества и постоянно угрожающей смерти? Причем смерти не физической, ее он не боится, а смерти духовной. По его собственным словам, он живет в преддверии «ада», который населяют мрачные, зловещие демоны. Это они заставляют Роджека совершать преступления. Это они ответственны за его безумства, они убивают в нем человеческую душу. Мейлер щедро рассыпает намеки на сверхъестественные, таинственные обстоятельства взаимоотношений Роджека с окружающим миром, с близкими людьми. Так, герой уверен, что в его жене Деборе живет страшный «зверь» и она сродни самому дьяволу и таинственным силам «мирового зла».

Несмотря на всю нагромождаемую автором чертовщину, фигуры «демонов» обладают вполне реальными чертами. Именно сильные того мира, в котором живет Роджек, и являются «исчадиями ада». И это прежде всего столпы общества — Келли и его дочь. Они погрязли во всевозможных пороках, бездушны, циничны и злы, а между тем именно они обладают властью. Келли связан с преступным миром — он в свое время приобщил к нему и Черри,— есть у него надежные люди и в ЦРУ. Дебора, истязающая Роджека отвратительными рассказами о своих похождениях (задушил он ее после одного из таких разговоров), становится воплощением «зла», которое необходимо уничтожить. Жизненные обстоятельства ставят Роджека в такое положение, когда чуть ли не единственным поступком, совместимым с его человеческим достоинством, является убийство другого человека, причем это не только личная, но и социальная месть. Но этим «социальным» мотивом содержание акта убийства не исчерпывается, подчеркивает автор. На войне Стивен тоже убивал. Он до сих пор не может забыть голубые глаза одного из убитых немцев. Впрочем, убивать было нетрудно, душевное смятение от легкости, с которой он посылал на смерть живое существо, тонуло в сознании исполняемого долга. Правда, «голубые глаза» не забывались. Не то, чтобы они бередили совесть, но Роджек может их «увидеть» в любую минуту, и ему неспокойно. Возможно, в нем всегда была эта способность убивать, и он только не распознал ее в тот, другой, раз, потому что шла война и он защищался? А сейчас дремавшая склонность к убийству проснулась, и Роджек с большим присутствием духа убил Дебору, а затем инсценировал ее «самоубийство». Значит, он, интеллигент, человек утонченных чувств и мыслей, тоже может убивать, он тоже причастен к «всеобщей вине» человечества, к «каинову проклятию» и, если разобраться, нисколько не лучше «исчадий ада»! Правда, от них его отличает желание «очиститься», но достичь очищения Стивен может, только убив.

Но ведь человеку необходимо реализовать свою человеческую сущность. В чем? Может быть, в любви к женщине? Но любви и смеху словно воспрещен вход на страницы мейлеровских романов. Роджек, по его собственным словам, «любил» Дебору. Эта любовь — любовь-химера, любовь-надругательство — заканчивается самым роковым образом. Для Роджека она тоже гибельна, хотя и не в том буквальном смысле, как для его жены, в нем совершается атрофия истинного чувства. Исчезает терпимость, доброта, остается лишь «всесильный секс» — единственное, по его мнению, что позволяет считать себя свободным и независимым. Встретив Черри, он начинает испытывать к ней подобие любви, но, едва успев обрести близкого человека, Роджек его теряет.

Литературный критик Гренвилл Хикс, много лет ведущий обозрение в журнале «Сатердей ревью», подверг роман Мейлера яростной критике. По его словам, автор утверждает, что вся современная жизнь Америки — воплощение «насилия и секса»: вот, мол, чем для Мейлера стал «американский идеал». Благородное негодование критика кажется несколько преувеличенным. Возможно, эта негативная оценка скрывает попытку игнорировать социальное значение этого достаточно странного романа. Ведь нельзя не заметить нарочитую гротескность образов «Американского идеала». Автор словно бросает вызов обывателю, требующему все новых и новых зрелищ: вы хотите «секса и насилия»? — так вот вам — и выводит в качестве героя фантастически удачливого в делах «любви» убийцу.

К сожалению, неприязнь Мейлера к этому обывателю и издевка над ним не исключает циничной склонности автора выгодно эксплуатировать дурной общественный вкус. Автор как будто готов поверить в то, что «американская мечта» загублена и человеку остается лишь в добровольном одиночестве быть свидетелем разложения общества и самого себя. Отсюда и двойственное отношение автора к своему герою. Роджек — это «штампованный» герой криминально-порнографического романа, мейлеровская пародия на «стопроцентного» американца. Его Мейлер ненавидит. Но Стивен Роджек — это еще и мучающийся человек, некий новый, американский Раскольников. Он «во имя добра» совершил преступление, не избежал и наказания, хотя ускользнул от суда. Это наказание — в невозможности очиститься, поверить в себя, в постоянном стремлении к недостижимым «новым рубежам», где можно было бы вновь стать человеком. Этого Роджека Мейлер жалеет.

Роман Мейлера проникнут экзистенциалистским представлением о неизбывной трагичности жизни. Поэтому критическое отношение автора к процессу утраты «человеческих ценностей» в реальном капиталистиче-

ском обществе неизбежно переходит в русло абстрактного неприятия жизни «вообще». Отсюда — по справедливому замечанию прогрессивного американского критика Сиднея Финкельстайна — характерный для Нормана Мейлера «примитивизм», постоянная констатация своего бытия, своего «осуществления» в чувственной сфере жизни, которому сопутствует и типично фрейдистское расщепление чувства на любовь и секс. Убежденность Мейлера, что сила реакции всепоглощающа и неуязвима (в романе она трансформируется в мрачные, дьявольские силы), не оставляет места для надежды и желания бороться.

Герой многих американских романов 50-х, 60-х годов во что бы то ни стало стремится выключиться из борьбы. Однако он отвергает не всякую «борьбу». «Перестаньте мне твердить о необходимости бороться, чтобы спасти мою страну. Я долго сражался, чтобы ее спасти. Теперь я намерен немного побороться, чтобы спасти самого себя... Отныне я думаю только о себе»,— говорит Йоссариан, персонаж романа Джозефа Хеллера «Параграф 22».

Современный американский литературный герой, будь то Йоссариан Джозефа Хеллера, Мозес Герцаг Сола Беллоу или Стивен Роджек Нормана Мейлера, не желает быть «вовлеченным» в общественную борьбу. Его даже не пугает одиночество, которое «стонет по всему континенту», как писал Керуак. В своем романе «На дороге» этот писатель одним из первых рассказал о постоянном побеге современного американца из окружающего мира. Это бегство тоже, как ни странно, продиктовано поисками «новых рубежей», стремлением на этой последней дороге вновь обрести самого себя. Кстати, неистребимая надежда, что еще можно куда-то уйти, «раздвинуть пределы», отыскать «свободную территорию», свойственна герою американского романа. Стивен Роджек, вопреки своему печальному опыту, еще на что-то надеется. Поэтому он уходит сначала в политику, затем в семейное и светское «благополучие», наконец — в «секс». Известно, чем кончились эти попытки. Но даже в этом отчаянном положении Роджек верит, что очередной побег в «неизведанный край» Неваду принесет ему облегчение — жалкие отголоски золотой мечты о новых горизонтах, все, что осталось для Стивена Роджека от большой «американской мечты».

Роман Нормана Мейлера пессимистичен. В Америке середины шестидесятых годов есть все условия для совершения подлинного гражданского подвига. В стране развилось мощное движение за гражданские права негров, движение протеста против войны во Вьетнаме, политической и идеологической реакции. Появился интерес к «левым» идеям, оживился американский «кампус» — студенчество Америки находится в первых рядах этого демократического движения, смысл которого в борьбе за настоящий «американский идеал».

Хемингуэй писал в «Иметь и не иметь», что там, где американский идеал переродился в кошмар, надо его уничтожить. Беда Мейлера и некоторых других современных американских писателей в том, что из кошмарных глубин «ада» им уже не виден идеал.

М. ТУГУШЕВА

ЖИЗНЬ — СМЕРТЬ — ЖИЗНЬ

Friedrich Dürrenmatt. Der Meteor. Eine Komödie in zwei Akten. Zürich, Arche-Verlag, 1966.

Вышла в свет новая комедия Фридриха Дюрренматта «Метеор». По существу, это первая пьеса Дюрренматта после «Физиков» (комедия «Геркулес и Авгиевы конюшни» была переработкой написанной раньше радиопьесы). 20 января 1966 года состоялась премьера «Метеора» в Цюрихе, и сразу начались споры о смысле произведения, не прекращающиеся до сих пор.

Дюрренматт написал комедию об умирающем человеке. На протяжении двух актов все на сцене заняты исключительно смертью. Налицо ее традиционные аксессуары: широкий одр и венки с траурными лентами, свечи и полумрак, правда, иногда вдруг сменяющийся ярким солнечным светом. Поочередно появляются доктор и священник. Потом поют религиозные гимны и произносят надгробные речи. Вся эта суматоха происходит вокруг знаменитого писателя Швиттера, лауреата Нобелевской премии, привлекающего теперь всеобщее внимание уже не только благодаря своим заслугам, а в силу своего особого положения — он умирает.

Как это и раньше не раз бывало в творчестве Дюрренматта, писатель обратился к ситуации, которая только что непосредственно перед ним привлекала внимание других драматургов. В 1963 году Ионеско написал пьесу «Король умирает». В многочисленных вариантах своих парабол Беккет трактовал жизнь как постепенное умирание. Для обоих авторов главным был ужас человека перед неотвратимой смертью.

Главный герой в пьесе Дюрренматта тоже, казалось бы, демонстрирует ужас разнообразных предсмертных мук. Он хрипит, задыхается, мечется, затихает. Но в то же время ему постоянно свойственно одно совсем не предсмертное качество — неиссякаемая энергия, бурный темперамент. В первой сцене Швиттер с двумя тяжелыми чемоданами в руках, с карманами, переполненными рукописями, появляется в высокой мансарде художника, чтобы, выгнав хозяев, умереть как ему хочется — именно здесь, в комнате, где прошли его молодые годы. Дальше он постоянно занят тем, чтобы «организовать», как ему нравится, свою смерть. Он тушит или вновь зажигает свечи, поворачивает к стене или вновь возвращает в прежнее положение этюды хозяина, отдергивает и вновь задергивает занавески.

Следить за этим хлопотливым устраиванием интересно. То Швиттер в сердцах — никак не умирается! — со всего маху садится в кресло, то снова ложится на кровать, ложится (как следует из ремарок) все время по-разному — опускаясь спокойно-торжественно или обессиленно, без всякого удовольствия. Попутно знаменитый писатель агрессивно встречает всех, кто появляется в комнате. И странно: здоровые люди бледнеют и гаснут под его натиском. Несколько раз дело кончается для них совсем плохо: умирает, жалобно сетуя на жизненную усталость, совсем ослабевший священник; кончается в кресле, поговорив с умирающим, теща Швиттера; художника — хозяина комнаты — просто спускают с лестницы, и он ломает себе шею.

Три последних вздоха, три трупа (впрочем, как замечают критики, смерть всегда легко всходила на подмостки народного балаганного театра, с которым, несомненно, связана эта пьеса Дюрренматта). И только сам Швиттер все еще жив (хотелось бы сказать — очень жив: перед нами необычная степень этого качества).

Происшествия, описанные выше, достаточно необычны. Однако скоро обнаруживается, что Дюрренматт предлагает нам еще более невероятную ситуацию: на самом деле, утверждает он, Швиттер несколько раз умирает. Это констатирует врач, в этом не сомневаются окружающие. Уже в начале пьесы Швиттер появляется, воскреснув из мертвых (сам он, впрочем, думает, что просто как следует не умер); во втором акте в достоверности его смерти могут убедиться сами зрители — целую сцену над мертвым Швиттером произносятся речи, пока он не поднимается вдруг опять. «Когда же я наконец сдохну!» — этими словами кончается пьеса.

Трудная пьеса — таково почти единогласное мнение швейцарской критики о «Метеоре». Трудная, хотя и очень интересная для сценического воплощения. Трудная для истолкования. Почти все комментаторы цюрихского спектакля отказываются назвать главную идею пьесы, говоря о множестве возможных вариантов. Только церковная пресса однозначна в своей оценке этого «богохульного» произведения.

Сам Дюрренматт, как всегда, настаивает, что смысл произведения нельзя свести к тезису — он растворен во всей пьесе в целом со всеми ее деталями и нюансами.

Попытаемся выделить в пьесе то, что, по-видимому, наиболее важно для ее понимания.

Дюрренматт создал убедительный образ главного героя. Его, в общем, не очень обычное поведение естественно мотивировано. Швиттер прожил долгую жизнь, принесшую ему славу, а вместе — и зависимость от этой славы, необходимость писать соответственно ожиданиям, ложь, искусственность. Болезнь и страдания кажутся ему (об этом в пьесе Дюрренматта говорится весьма скупо) горьким возвращением к естественности. В дальнейшем автор не разъясняет нам выводы своего героя. Он просто развертывает гротескно-невероятную ситуацию и предлагает поразмыслить над ее значением. Придя в мастерскую художника, Швиттер с наслаждением жжет свои рукописи. Он возвращается к исходной точке — мансарде своей молодости и хочет умереть, «умереть без позы и литературы». Ни одно из появляющихся здесь лиц не интересно Швиттеру: ему безразличны идеи священника, корысть сына, карьера врача. Умирающий легко разбивает несостоятельные иллюзии, за которые держится каждый, кто попадается ему под руку в этот его «последний час». Как метеор, разрушает Швиттер судьбы людей, соприкоснувшихся с ним теперь. Сам он хочет, чтобы совершился вполне натуральный акт — пришла его смерть, и рад только двум людям — красивой жене художника, которую он заманивает в постель, выставив за дверь мужа, и прислуге из общественной уборной, живущей своим «естественным» ремеслом. Но смерть так и не приходит. Больше того, шумя и ругаясь, Швиттер наливается все большей и большей силой. Покончив все счеты с жизнью, он явно здоровеет, это вынужден признать даже доктор.

На общественном обсуждении «Метеора» в Цюрихе, состоявшемся в феврале, Дюрренматт зачитал «20 тезисов» к пьесе. В смерти он предлагал увидеть то, что позволяет наконец человеку остаться одному, вырваться из паутины ненужных и лживых связей. Смерть трактуется в пьесе как бунт, как полное истинного жизнелюбия стремление к естественности и свободе. Однако смерть есть смерть. Даже и тогда, когда к ней стремится герой комедии, это не такая уж светлая цель. Воскрешение толкуется Дюрренматтом не как возвращение к жизни, а как затянувшееся состояние той горькой свободы, которую обретает человек

перед лицом смерти. Как новый Лазарь, Швиттер перманентно воскресает из мертвых. Воскрешение в пьесе — это озорное нарушение общепринятого, воспринимающегося как закон. «Воскрешение,— пишет Дюрренматт в своих тезисах,— это чудо... Чудо может быть двоякого рода: для верующих это доказательство существования бога, для неверующих — это неизвестное явление природы, галлюцинация, обман и тому подобное, то есть, иначе говоря: скандал». Знаменитый писатель и Нобелевский лауреат (образ, в котором многое напоминает раздражительность и злость самого Дюрренматта) выбрался наконец из заколдованного круговращения осточертевшей ему жизни. Выбрался, но для чего? Новая пьеса Дюрренматта по существу посвящена чудовищному, противоестественному и в то же время оправданному безвыходностью отношению героя к смерти, как посвящена она и противоестественному устройству жизни, порождающему к себе такое активное отвращение.

Центральной в пьесе, безусловно, является сцена долгой беседы Швиттера с уборщицей из общественного клозета. Полный глубокого интереса и уважения к трезвости ее взгляда на жизнь, Швиттер признает ее нравственное и человеческое превосходство над собой. Эта сцена художественно несколько выпадает из общего строя пьесы. В ней много серьезных, прямо высказанных идей, не растворенных, как к тому привык зритель Дюрренматта, в блестящих и парадоксальных комических эффектах. Парадоксальности сопоставления — уборщица и знаменитый писатель — далеко не хватает, чтобы сохранить впечатление комической ситуации на протяжении всей этой длинной (не случайно длинной!) и очень серьезной сцены. Но, может быть, это «выпадение» из привычной Дюрренматту манеры не стоит расценивать только как художественный промах? Драматург много и упорно говорил применительно ко всем своим пьесам о нежелании декларативно высказывать какие бы то ни было идеи. В последней пьесе Дюрренматта подспудная серьезность и трагизм уже не всегда могут существовать, однако, в сфере комического иносказания.

В разговоре Швиттера с уборщицей смысл пьесы выбивается на поверхность. Серьезные мысли начинают требовать серьезного выражения. Эта истина, до сих пор не признанная драматургом, поневоле приходит в голову при чтении его пьесы.

Пьеса, возможно, будет подвергаться дальнейшей переработке (неслучайно еще до премьеры Дюрренматт неоднократно забирал свой текст из театра). Однако и сейчас можно считать эту, пожалуй, самую личную и одну из самых серьезных комедий Дюрренматта интересным и знаменательным шагом в его развитии.

Н. ПАВЛОВА

Памяти И. И. АНИСИМОВА

Редакция журнала «Иностранная литература» понесла невосполнимую потерю. На шестьдесят восьмом году жизни скончался Иван Иванович Анисимов, бессменный член редакционной коллегии журнала со дня его основания.

Невозможно представить себе советское литературоведение без И. И. Анисимова, внесшего ценнейший вклад в изучение мировой литературы. Имя советского ученого, убежденного марксиста, большого знатока истории и теории литературы, широко известно не только на его родине, но и за ее пределами. Его книги и статьи переведены на многие языки. Трудом всей своей жизни И. И. Анисимов активно способствовал укреплению культурных связей между народами. Много сделал он в этой области и как президент общества «СССР — Швейцария».

Начало творческой деятельности И. И. Анисимова относится к середине двадцатых годов. С тех пор на протяжении сорока лет И. И. Анисимов трудился над осмыслением сложнейших проблем мирового литературного развития. Его работы, всегда опирающиеся на огромную массу исследованных фактов, отличались принципиальностью и глубиной обобщения. И. И. Анисимов в своих статьях и книгах создавал яркое и ясное представление о путях, которыми шла литература капиталистических стран и стран народной демократии.

С 1928 года И. И. Анисимов преподавал в Московском университете. Он возглавлял кафедру всеобщей литературы в Институте красной профессуры, был профессором Академии общественных наук при ЦК КПСС, руководил Институтом мировой литературы имени Горького. Он был избран членом-корреспондентом Академии наук СССР, членом Комитета по ленинским премиям при Совете Министров СССР.

Ученый-коммунист, он рассматривал науку о литературе не как свод правил и установлений, а как отражение живого творческого процесса. Он неизменно чувствовал себя борцом, отстаивающим высокие принципы коммунистической партийности и действенного гуманизма, шла ли речь о защите наследия Роллана или Барбюса от буржуазных извращений или о критическом осмыслении сложного и противоречивого творчества таких писателей, как Грин.

Надо ли говорить о том, как ценны были для журнала эти замечательные качества Ивана Ивановича. И сам он рассматривал сотрудничество в «Иностранной литературе» как еще одну возможность пропаганды и широкого распространения идеалов, служению которым себя посвятил.

Благодарные читатели не забудут, как много сделал Иван Иванович для того, чтобы богатства мировой литературы стали достоянием советских людей и чтобы благородные идеи советской культуры и литературы оказывали влияние на развитие прогрессивной культуры всех стран. Не забудем и мы, товарищи по работе, нашего друга — ученого и человека, коммуниста Ивана Ивановича Анисимова.

Редакция журнала
«Иностранная литература»

ИЗ МЕСЯЦА В МЕСЯЦ

АВСТРАЛИЯ

ФЕСТИВАЛЬ В АДЕЛАИДЕ

Состоялся четвертый Аделаидский фестиваль искусств — он проводится в Австралии каждые два года начиная с 1960 года. Значение этого события в культурной жизни страны, как пишет обозреватель еженедельника «Трибюн», все возрастает. Программа фестиваля была обширной, а круг участников не ограничивался только австралийцами. Внимание зрителей привлекли выступления лучшей австралийской скрипачки Берил Кимбер, отмеченной на конкурсе имени Чайковского в Москве, концерты Лондонского симфонического оркестра и камерного оркестра из Швейцарии, «Порги и Бесс» Гершвина в исполнении негритянских и маорийских певцов, «Лисистрата» в постановке Афинского драматического театра, искусство старинного индийского танца, показанное артистами из Мадраса, и современный балет «Поезд», исполненный австралийской балетной труппой... Университетская театральная гильдия Австралии представила на фестиваль две пьесы, созданные на заре австралийской драматургии в так называемый «колониальный» период. Одна из них, «Джемми Грин в Австралии» — комедия в духе народных баллад о незадачливом новичке-эмигранте и спекуляции земельными участками,— принадлежит перу каторжника Джеймса Таккера. Вторая пьеса, «В путь, на прииски» — о золотой лихорадке 50-х гг. прошлого века в Австралии,— увидела свет рампы после столетнего перерыва.

Существенное место в программе фестиваля принадлежало Неделе писателей, отмечает обозреватель. Ведущие писатели Австралии участвовали в специальных семинарах, чтениях, выступали с докладами, встречались с учащейся молодежью. На этот раз особый интерес и внимание вызвало присутствие на фестивале в качестве гостей советских писателей А. Софронова и Е. Евтушенко, чьи произведения хорошо знакомы многим австралийцам. Издательство «Сан букс» приурочило к фестивалю выпуск томика новых стихов Евтушенко в переводе на английский язык.

АНГЛИЯ

ПИТЕР УОТКИНС БОРЕТСЯ ЗА СВОЙ ФИЛЬМ

«Иностранная литература» уже сообщала (см. № 5, 1966) о запрещении демонстрировать фильм Питера

Австралийские писатели, ученые, деятели искусств организовали в Лондоне возле «Острэлиа хаус» («Дом Австралии») демонстрацию протеста против поддержки австралийским правительством американской агрессии во Вьетнаме. На плакатах, которые несут демонстранты, написано: «Прекратить войну во Вьетнаме», «Мы протестуем против посылки австралийских войск во Вьетнам».

(Еженедельник «Трибюн»)

Уоткинса «Игра в войну» и о той буре протестов, которые были вызваны этим запрещением. Протесты возымели действие. Английским властям пришлось пойти на некоторые уступки и разрешить показ фильма в кинотеатрах. Запрет демонстрировать его по телевидению остается в силе.

Такое частичное разрешение, как справедливо писала обозреватель Нина Хиббин в газете «Морнинг стар», вовсе не означает, что показ будет широким. Многое зависит, пишет она, от масштабов проката и от активности английских зрителей; от того, по ее словам, «как каждый из вас сумеет воздействовать на директоров кинотеатров».

Сам Питер Уоткинс в своем письме в редакцию газеты «Дейли телеграф» заявил: «Меня обвиняют в ведении пропаганды только из-за того, что я не побоялся показать правдивую картину ужасов термоядерной войны. Но скажите, разве не является пропагандой — причем куда более могущественной — призыв к гонке ядерных вооружений? Давайте же открыто обсудим проблему, столь жизненно важную для всех нас...»

Нина Хиббин, отмечая с удовлетворением, что «Игру в войну» все же можно будет увидеть теперь на киноэкранах, подчеркивает в то же время, что победа еще не окончательная. Если борцы за мир добьются разрешения показывать этот фильм по телевидению, его увидят сразу десятки миллионов зрителей.

«ГОВОРИТ ВЬЕТНАМ»

Так называется короткометражный фильм, который идет всего двенадцать минут. В нем широко использованы хроникальные кадры, и хотя он был задуман скромно — как призыв посылать медикаменты во Вьетнам,— получилось настоящее гуманистическое произведение искусства, пишет корреспондент газеты «Морнинг стар». Сделанный по заказу Комитета по оказанию медицинской помощи Вьетнаму, фильм рассказывает историю одной южновьетнамской деревни, на которую напали с земли и обрушились с воздуха американские агрессоры.

Реклама фильма «Говорит Вьетнам»
(Газета «Морнинг стар»)

В фильме «Говорит Вьетнам», пишет корреспондент, показано мужество и стойкость простых людей Вьетнама, перед которыми бессильна вся мощь американской военной машины. Зрители видят сожженные дома, раненых и убитых после бомбардировок, ужасные ожоги и раны от напалма.

Талантливо написанный драматургом Стюартом Дугласом сценарий построен на подлинных событиях. Рассказ ведется от лица молодого южновьетнамского патриота, героически сражавшегося против интервентов вместе с остальными жителями пострадавшей деревни. Дом его сожжен, старик отец смертельно ранен и умирает около пепелища. Выразительный дикторский текст, по словам корреспондента «Морнинг стар», усиливает впечатление от фильма, который заканчивается, несмотря ни на что, оптимистически. «Мы снова отстроим свою деревню,— говорит молодой патриот.— И мы опять будем жить в мире».

После заключительных кадров фильма на экране появляется известная английская артистка и певица Джорджия Браун, которая обращается к зрителям с призывом: «Миллионы фунтов стерлингов тратятся на изобретение новых методов убийства. Пожалуйста, помогите нам спасать человеческие жизни».

Английская общественность не осталась глухой к этому призыву: Комитет по оказанию медицинской помощи Вьетнаму собрал уже более трех тысяч фунтов на медикаменты.

АРГЕНТИНА

«СОВРЕМЕННЫЕ ВАРВАРЫ»

Известный аргентинский художник Леон Феррари экспонировал на недавней выставке в Буэнос-Айресе свои работы, разоблачающие агрессию империализма США во Вьетнаме. Критик консервативной аргентинской газеты «Пренса» Э. Рамальо обрушился с резкими нападками на художника, который осмелился поднять голос протеста

против зверств американской военщины во Вьетнаме. Рамальо, в частности, обвинил Леона Феррари в том, что тот ведет «коммунистическую пропаганду».

В ответ Леон Феррари послал открытое письмо главному редактору «Преисы», однако, поскольку газета не напечатала его, художник был вынужден опубликовать текст письма в уругвайском либеральном еженедельнике «Марча».

«...Я считаю благоразумным пояснить, что я не коммунист и не антикоммунист, однако меня до глубины души тревожит война Соединенных Штатов против Вьетнама. Мое мнение об этом совпадает с мнением Бертрана Рассела... Оно совпадает также с мнением североамериканского философа, лауреата «Президентской медали свободы» Льюиса Мэмфорда, который направил письмо Джонсону, выражая свое отвращение к политике Соединенных Штатов во Вьетнаме. Мое, по словам критика, «агрессивное нерасположение к определенной стране» выражается в том, что я присоединяюсь ко всем, кто в нашей стране, в США, в Европе, в Азии и во всем мире тем или иным образом борется за то, чтобы заставить правительство Соединенных Штатов прекратить свою политику убийств во имя Христа. Мое мнение совпадает с мнением папы Павла VI насчет правительства Трумэна, которое двадцать лет назад сбросило первую американскую атомную бомбу; я считаю, что Джонсон и его генералы — это палачи цивилизации, мясники, убивающие людей. Вероятно, через двадцать лет папа скажет о Джонсоне то же, что Павел VI сказал о Трумэне. Возможно, что кто-нибудь в кампании антикоммунистической ненависти, окружающей нас, заявит, что Б. Рассел и Л. Мэмфорд — коммунисты, однако по-моему, неизмеримо труднее сказать так по адресу Павла VI...

Могущественная и богатая страна вторглась в одну из наименее развитых, подвергает истязаниям ее народ, более того — фотографирует пытки, публикует эти фотографии в своих газетах. Даже Гитлер сохранял какое-то подобие стыда, скрывая от человечества свои преступления... Немцы могли ссылаться на то, что они, дескать, не знали того, что творилось в гитлеровских концлагерях. Однако мы, цивилизованные христиане, сказать так не можем... И этот критик, кстати, не задается вопросом, достоверны ли сообщения о бомбежках школ во Вьетнаме; единственно, о чем он ходатайствует,— чтобы такие бомбежки не изображались на картинах, чтобы не были показаны в произведении искусства флаг США и американские опознавательные знаки на бомбардировщиках, обрушивающих груз бомб на школы... Нет, искусство мне как раз помогает с наибольшей силой заклеймить варварство Запада!»

БОЛГАРИЯ

ПОЧЕТНЫЕ НАГРАДЫ

Специальным указом Президиум Народного Собрания Болгарии наградил литераторов, способствовавших ознакомлению общественности социалистических стран с болгарской культурой. За многолетнюю переводческую деятельность и значительные творческие достижения орденом «Кирилл и Мефодий» I степени награждены советские переводчики Александр Гатов, Ника Глен, Михаил Зенкевич, Дмитро Билоус и Александр Кетков.

За переводы болгарской литературы в своих странах отмечены наградами литераторы из ГДР, Чехословакии, Польши, Венгрии и Румынии.

ПАНОРАМА ПОД ЗЕМЛЕЙ

Болгарское правительство приняло решение соорудить панораму на Шипке, которая увековечила бы память о героизме русских воинов и болгарских ополченцев в сражениях за освобождение Болгарии.

В Советском Союзе побывала группа болгарских специалистов, которые ознакомились с произведениями русских художников на темы событий Русско-турецкой войны 1877—1878 гг. В связи с этим на страницах газеты «Народна култура» выступил заместитель председателя Комитета болгаро-советской дружбы генерал-лейтенант Иван Винаров. Он считает, что панорама должна быть расположена на месте исторических боев, однако она должна быть построена так, чтобы не менять окружающего пейзажа. Климатические условия на Шипке таковы, что требуют сооружения панорамы под землей, в глубине горного массива. В подземных помещениях будет оборудован также небольшой кинозал.

Корреспондент газеты «Народна култура» отмечает, что ныне район Шипки — излюбленное место туристов, в том числе иностранных. В настоящее время число посетителей Шипки достигает ста тысяч человек в год.

ВЕНГРИЯ

ПОЭТЫ ЕВРОПЫ ВСТРЕТЯТСЯ В БУДАПЕШТЕ

С 19 по 22 октября нынешнего года предполагается впервые провести в столице Венгрии встречу поэтов Европы — Дни поэзии. Создана специальная подготовительная комиссия, в которую входят министр просвещения и культуры Венгрии Пал Илку, прозаики Йожеф Дарваш, Иштван Шётер, поэты Оскар Геллерт, Дюла Ийеш, Габор Гараи, Дёрдь Шомбо, переводчик художественной литературы Ласло Кардош, композитор Золтан Кодай, режиссер Национального театра Тамаш Майор.

Главной темой Дней поэзии будет «Интернациональность поэзии». В специальной брошюре, рассылаемой подготовительной комиссией в писательские организации стран Европы, сказано: «В интересах всесторон-

него освещения исключительно многогранной, сложной главной темы мы просим венгерских и зарубежных поэтов разработать в форме докладов следующие детальные вопросы:

Поэзия нашего времени и читатели.

Настроение и смысл в современной поэзии.

Вдохновляющая роль прогрессивных идей в современной поэзии.

Место современной венгерской лирики в поэзии Европы.

В ходе встречи — говорится далее,— помимо докладов будут организованы также заседания комиссий для обсуждения следующих вопросов:

Поэзия как средство мирного сосуществования в наши дни.

Интернациональность поэзии и художественные переводы.

Полемика о различных современных и традиционных формах в поэзии сегодняшнего дня».

Организаторы Дней поэзии выражают уверенность в том, что встреча пройдет успешно и что в течение ближайших лет будет возможно повторить ее в расширенном составе, с участием поэтов других частей света.

ПОСВЯЩАЕТСЯ НАРОДУ ВЬЕТНАМА

Известный венгерский скульптор, дважды лауреат премии имени Мункачи Аладар Фаркаш принадлежит к тем художникам, которые с юных лет стали певцами революционных битв. Он откликался своими произведениями на революционные события в Венгрии в 1919 году, на гражданскую войну в Испании, создав скорбный образ Герники в работе «Испанская мать», на террор греческих монархо-фашистов и войну в Корее. Ныне он создал серию работ, посвященных Вьетнаму.

Это небольшие по размерам, но значительные по мысли и исполнению произведения, никого не оставляющие равнодушными.

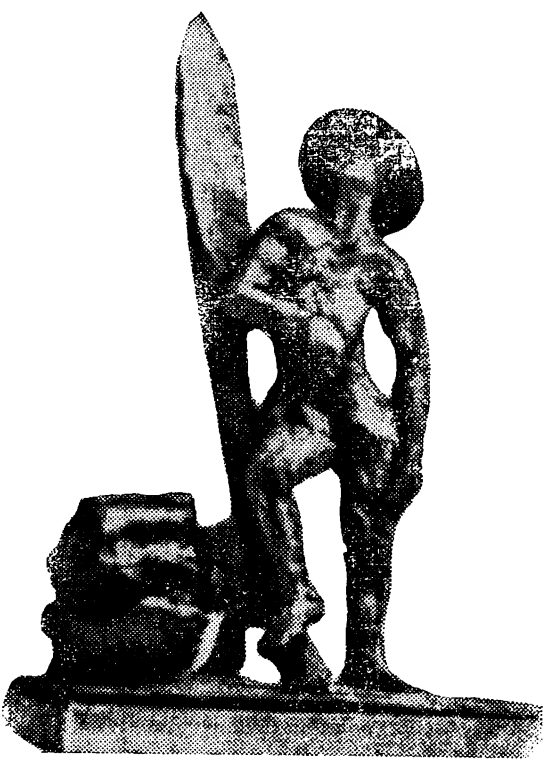
Нельзя без волнения смотреть на гордую фигуру патриота Нгуен Ван Чоя в скульптуре «Перед казнью», пишет обозреватель журнала «Элет эш иродалом». «Стратегическая деревня» — это вьетнамская женщина с детьми за колючей проволокой. «Буддийские священники, сжигающие себя», «Брат против брата», слепая женщина в композиции «Напалмовая бомба» — во всех этих работах художнику удалось глубоко выразить боль, горе, слезы и страдания, принесенные вьетнамскому народу американскими захватчиками. Не менее сильно звучит в работах скульптора тема героизма. Вот крошечная фигурка крестьянина, пашущего на буйволе, а позади—наползающая на него тень атомного гриба. Рядом — тот же крестьянин, уже стреляющий по врагу. Другая скульптура: «Самолет сбит» — рядом с обломками стервятника фигура народного мстителя. Выразительна композиция «Переход через реку». По нависшему над водой мосту идут партизаны. Идут с оружием в руках, несут раненых товарищей. Они идут неторопливо, походкой людей, проделавших уже большой путь, но в этой спокойной неторопливости не чувствуется усталости. В ней ощущается спокойная уверенность людей, твердо знающих, за что они борются, ощущается вера в правоту дела, во имя которого столько пройдено и предстоит еще немало пройти.

ГДР

ПРЕМИЯ ПЕТЕРУ ВЕЙСУ

Немецкая академия искусств присудила премию имени Генриха Манна за 1966 год Петеру Вейсу. Премия присуждена за «выдающиеся литературные достижения в борьбе против фашистского и неофашистского варварства», в частности, за

Скульптура Аладара Фаркаша «Самолет сбит».
(Журнал «Элет эш иродалом»)



ораторию «Судебное разбирательство».

«Этой ораторией, так же как драмой «Марат», писатель утвердил за собой видное место в литературе»,— пишет обозреватель еженедельника «Зонтаг».

МАРТИН ШЛЮТЕР ИЩЕТ СВОЙ ПУТЬ

Тридцать лет понадобилось немецкому ученому доктору Шлютеру, чтобы найти свое место в жизни, стать «человеком среди людей». О нелегкой судьбе его повествует телевизионный фильм «Доктор Шлютер», с большим успехом демонстрирующийся в ГДР. Знания и способности Мартина Шлютера, который хотел служить народу, работать для блага народа, использовались в ФРГ в антигуманных целях. Трудным и сложным был путь Шлютера к прозрению, к миру, где царит социальная справедливость, где его ждет созидательная работа. В этом мире свободных, жизнерадостных людей он, одинокий человек, обретает друзей и находит любимую женщину. В фильме, пишет рецензент газеты «Нейес Дейчланд», поставлены важные политические, философские и моральные вопросы.

Телевидение ГДР устроило чествование коллектива, создавшего фильм «Доктор Шлютер». Карл Георг Эгель, по роману которого поставлен фильм, режиссер фильма Ахим Хюбнер и ведущие артисты награждены «Золотым лавровым венком» немецкого телевидения. Одиннадцать участников фильма награждены «Серебряным лавровым венком». В чествовании приняли участие заместитель министра культуры Вильфрид Маас и заведующий отделом агитации Центрального Комитета СЕПГ Вернер Ламберц. В своей речи Ламберц поблагодарил творческий коллектив, посвятивший фильм 20-летию СЕПГ. «Этот фильм — большое событие в политической и культурной жизни нашего народа»,— сказал Ламберц.

ФРГ

ВИДЫ НА КНИЖНЫЙ УРОЖАЙ 1966 ГОДА

Некоторые западногерманские издательства в коротких интервью еженедельнику «Шпигель» сообщили, чем откроется «сезон немецкого романа» на Франкфуртской книжной ярмарке в сентябре 1966 г.

Так, Генрих Бёль собирается напечатать довольно объемистую повесть, рабочее название которой «Конец служебной поездки».

Ингеборг Бахман заканчивает роман «Виды смерти», отрывки из которого она уже читала по радио. Героиня романа — жена бывшего врача концлагеря.

Мартин Вальзер готовит к изданию роман «География».

Гюнтер Зойрен, первый роман которого «Решетка» был экранизирован под названием «Охота на лис воспрещена», выступает с новой книгой «Лебех» — о молодом человеке, отказавшемся служить в армии.

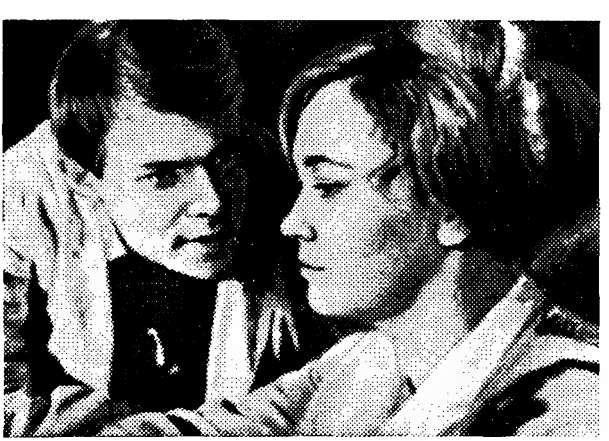
Генри Егер написал социально-критический роман «Веселый дом».

Обещает закончить свой новый роман и Вольфганг Кёппен. Как сообщил автор, пока что рабочее название романа — «Фрагмент». От первоначального заголовка «Бисмарк и все мои слезы» писатель отказался.

ТЕАТРЫ ОБМЕНИВАЮТСЯ ВИЗИТАМИ

Городские театры Оберхаузена (ФРГ) и Карл-Маркс-штадта (ГДР) совершили гастрольные поездки друг к другу. Из репертуара театра Карл-Маркс-штадта оберхаузенцы увидели комедию Гольдони «Кьоджинские перепалки» и пьесу советского драматурга С. Алешина «Палата», а оберхаузенский театр показал комедию В. Шекспира «Укрощение строптивой» и драму А. Миллера «Это случилось в Виши».

Дрезденский городской театр во время гастролей по семи городам ФРГ показал пьесу Горького «Враги».



Кадр из телевизионного фильма «Доктор Шлютер». *(Журнал «Фильмшпигель»)*

ДРВ

В ЧЕСТЬ ЮБИЛЕЯ

К 200-летию со дня рождения великого вьетнамского поэта Нгуен Зу (1765—1820) один из ведущих художников ДРВ Нгуен Ты Нгием закончил работу над циклом иллюстраций к поэме «Страдания истерзанной души».

Часть иллюстраций — черно-белые (размытая тушь), часть — цветные. Рисунки сделаны на специальной бумаге, используемой обычно в народных лубках, и кра-

Один из рисунков Нгуен Ты Нгиема к поэме «Страдания истерзанной души».

ски — тоже, как это делается в лубках,— нанесены поверх тонкого слоя разведенного на клею толченого перламутра. Нгуен Ты Нгиему удалось сочетать в своих работах элементы традиционной и народной живописи с реалистической, современной манерой. Мягкими сочетаниями красок и точностью композиции автор добивается превосходного декоративного эффекта.

Рисунки Нгуен Ты Нгиема с удивительной тонкостью передают драматическое содержание поэмы и изящную лирику поэзии Нгуен Зу, отмечает критика.

Нгуен Ты Нгием давно известен советским любителям живописи, работы его были представлены на выставке изобразительного искусства социалистических стран в Москве (1958 г.) и получили высокую оценку советской и зарубежной критики.

ЮЖНЫЙ ВЬЕТНАМ

ПРЕМИИ ИМЕНИ НГУЕН ДИНЬ ТИЕУ

Центральный Комитет Фронта национального освобождения Южного Вьетнама присудил премии имени поэта-патриота XIX века Нгуен Динь Тиеу за лучшие произведения литературы, опубликованные в 1960—1965 гг.

Специальную премию получила книга «Письма из Южного Вьетнама», а также документальная повесть «Жить, как ты» о герое Нгуен Ван Чое. Официальные премии присуждены книге очерков Чан Хиеу Миня «Бушующий Меконг», а также сборникам рассказов «Письма с мыса Камау» Ань Дыка, «Возвращение в деревню» Фан Ты, «Лес Са-ну» Нгуен Чунг Тханя и рассказам Нгуен Тхиеу Нама.

За лучший роман премия присуждена книге «Земляная гора» Ань Дыка. Отрывки из этого романа, повествующего о боевых буднях партизан Южного Вьетнама, публикуются еженедельником «Ван нге» в ДРВ.

В поэзии лучшими признаны сборники стихов «Родина» Зианг Нама и «Испытанный товарищ» Тхань Хая.

Присуждены также премии в области драматургии и музыкального творчества.

ИСПАНИЯ

ГУБЕРНАТОР В РОЛИ УНТЕРА

В городе Баэса провинции Хаэн недавно должна была состояться церемония открытия памятника и мемориальной доски в честь крупнейшего поэта Испании Антонио Мачадо, умершего, как известно, около 30 лет назад в изгнании во Франции. В течение нескольких лет Мачадо был профессором института в Баэсе.

Губернатор провинции, однако, в намеченный день запретил торжество в честь Мачадо. Сотни представителей испанской интеллигенции, приехавших в Баэсу со всех концов Испании, были задержаны вблизи города. Многим все же удалось пешком добраться до центра, где собравшихся разгоняла полиция. Со всех сторон слышались выкрики: «Свобода!», «Нет!» диктатуре!», «Народ с Мачадо, Мачадо с народом!» 27 человек были задержаны и доставлены в полицейские участки. Среди них писатели Лопес Пачеко и Карлос Альварес, художники Горостиса и Альварес, критик Хосе Мария Морено Гальван. Власти оштрафовали задержанных на сумму от 5 до 25 тысяч песет каждого.

В эти же дни несколько сот студентов устроили собрание в мадридском университете, на котором, несмотря на запрет властей, они почтили память Антонио Мачадо.

Как сообщает корреспондент газеты «Унита», о присоединении к манифестации в честь Мачадо заявили десятки представителей итальянской культуры — издатель Мондадори, поэты Квазимодо и Гатто, художник Гутузо, а также проживающие в Италии Рафаэль Альберти и Мария Тереса Леон.

НАЙДЕНЫ НЕИЗВЕСТНЫЕ ПИСЬМА ФЕДЕРИКО ГАРСИА ЛОРКИ

«Я весь переполнен поэзией... Я знаю, что заря прячет свои ключи в неведомых лесах, но я знаю также, что сумею их отыскать...» — это строки из письма выдающегося испанского поэта Федерико Гарсиа Лорки, которое вместе с другими четырьмя письмами, адресованными другу его юности Адриано дель Валье, были найдены Р. Маррастом в отделе рукописей Мадридской национальной библиотеки, где они пролежали долгие годы. Имя Федерико Гарсиа Лорки, расстрелянного франкистами в 1936 году, до самого последнего времени

упорно замалчивалось испанскими властями. Но прогрессивная испанская интеллигенция, которой дорога каждая строка художественного наследия Лорки, на протяжении всех этих лет бережно хранила все, что представляет ценность для изучения творчества национального поэта Испании. Сегодня друзья и почитатели Федерико Гарсиа Лорки пытаются разыскать и собрать для опубликования уцелевшие письма поэта.

Письма, найденные Р. Марастом, опубликованы в литературном журнале «Инсула». В них Федерико Гарсиа Лорка делится с другом творческими планами, взглядами на поэзию и рассказывает о своих первых поэтических сборниках. Журнал «Инсула» сообщает, что недавно были опубликованы письма Лорки, адресованные испанскому поэту Хорхе Гильену, колумбийскому писателю Хорхе Саламеа, испанскому литературоведу Гильермо де ла Торре. Увидели свет письма, которые Лорка писал своему гранадскому другу Антонио Гальего Бурину. Особый интерес представляет коротенькое письмо, в котором Лорка впервые пишет о планах создания пьесы о героине борьбы за свободу Испании — Мариане Пинеде.

ИТАЛИЯ

«ЧЕТЫРЕМ ДНЯМ НЕАПОЛЯ» ПОСВЯЩАЕТСЯ...

На центральной площади Неаполя Пьяцца Принчипе состоялась торжественная закладка монумента, посвященного героическим «Четырем дням Неаполя» — дням антифашистского восстания жителей города. Создал монумент известный итальянский скульптор Марино Мадзакурати, автор многих антифашистских и антивоенных работ, в частности, скульптур «Павший партизан» и «Памятник партизану» в Парме, за который ему была присуждена недавно Национальная премия. По свидетельству печати, новый памятник будет самым крупным скульптурным произведением, созданным в Италии в послевоенные годы, как по размерам (высота его достигнет десяти метров), так и по монументальности отображения событий периода борьбы итальянского народа против фашизма. Газета «Унита» называет новую работу Мадзакурати «самым выдающимся творческим достижением скульптора» и «лучшим из всех произведений Мадзакурати, посвященных итальянскому Сопротивлению».

Фрагменты проекта нового памятника борцам итальянского Сопротивления работы Марино Мадзакурати.
(Газета «Унита»)

В связи с закладкой памятника Мадзакурати выступил в газете «Унита» со статьей, в которой, в частности, писал: «Найти наиболее выразительные средства для изображения великого подвига народа — такова была главная задача, которая стояла передо мной при создании монумента. Я ощущал огромную ответственность, так как должен был создать произведение, которое постоянно напоминало бы людям о героическом прошлом. Я хотел воспеть подвиг борцов Сопротивления, простых мужчин и женщин, принесших неоценимые жертвы ради светлого будущего. Кроме того, эта работа позволила мне как художнику конкретизировать свои творческие поиски, отточить свое мастерство».

«КАЖДОМУ СВОЕ»

Так называется новая повесть сицилийского писателя Леонардо Шаши — автора знакомой нашему читателю повести «Сова появляется днем» (опубликована в «Иностранной литературе» № 4, 1962). Тема нового произведения Шаши — также разоблачение злодеяний сицилийской мафии. По форме это детективный роман, в котором рассказывается история двойного убийства, совершенного в небольшом селении на Сицилии, и его расследования, ведущегося местным молодым школьным учителем сначала из чистого любопытства, а затем все с более глубоким чувством моральной ответственности. Выбранная форма дает писателю возможность показать, словно в разрезе, провинциальное сицилийское общество — интриги представителей местной знати, беседы в служащей своего рода клубом аптеке, сплетни, чрезмерное, граничащее с одержимостью, внимание, уделяемое мужчинами вопросам пола, отсталые нравы и обычаи. Однако под этой внешней оболочкой и чуть ироническим тоном повествования скрывается глубокое социальное содержание и подлинный обличительный пафос писателя.

Известный литературный критик Карло Салинари в

развернутой рецензии, опубликованной в газете «Унита», дает самую положительную оценку повести и указывает, что Шаша развивает в своем творчестве лучшие традиции Джованни Верги и Луиджи Пиранделло.

«Эта книга Шаши,— пишет Салинари,—которая выглядит как детектив и может показаться «развлекательной», в которой много юмора и забавных описаний сицилийского быта и персонажей, в действительности представляет собой решительный обвинительный акт против правящих классов, а для всех слабых, разочарованных, впавших в уныние — она призыв к гражданской страстности и моральной ответственности».

МАЛИ

В ЦЕЛЯХ УНИФИКАЦИИ ПИСЬМЕННОСТИ

В столице Республики Мали Бамако недавно проходила конференция специалистов по созданию и унификации письменности для африканских языков. На конференцию были приглашены специалисты из разных стран Африки, Европы и Америки — все те, кто занимается шестью языками Западного Судана, для которых сами африканцы решили прежде всего создать унифицированную письменность. Это языки фульбе, мандинго, сонгаи, тамашек, хауса, канури.

К моменту созыва конференции в каждом из заинтересованных африканских государств были созданы новые алфавиты (на латинской основе) для важнейших языков страны. Работы вели специальные комиссии, в состав которых входили эксперты из разных стран. В работе малийской группы принимали участие и советские специалисты.

На конференции в Бамако предстояло унифицировать системы письма для одного и того же языка, созданные в разных комиссиях, с тем чтобы, например, фульбе, живущие в Гвинее, в Фута-Джаллон, пользовались тем же письмом, что и фульбе, живущие в Камеруне. Кроме того, на конференции было необходимо свести воедино системы письма шести упомянутых языков, с тем чтобы одинаково обозначать одинаковые звуки, одинаково обозначать тоны, долготу и пр. При этом строжайше должно было соблюдаться одно требование: чтобы при создании письменности лингвисты не предлагали таких знаков, которые не смогут быть воспроизведены имеющимися в распоряжении африканцев печатными машинами и типами пишущих машинок, чтобы в будущем при выпуске печатной продукции не надо было расходовать средства на переделку машин для новой системы письма.

Задача, которая стояла перед участниками конференции, была успешно выполнена — для каждого из шести выбранных языков принят один из предложенных алфавитов на латинской основе. На общих заседаниях были унифицированы алфавиты, созданные для шести отдельных языков.

После того как правительства заинтересованных африканских государств одобрят выработанные на конференции алфавиты, те приобретут законную силу. Тогда начнется новый этап в работе лингвистов-африканистов: будут создаваться буквари, составляться словари на национальных языках, нормативные грамматики и сборники текстов для чтения. Все это потребует большого числа специалистов, и в этой работе примут участие африканисты разных стран мира, в том числе Советского Союза.

МЕКСИКА

СИКЕЙРОС ЗА РАБОТОЙ

«Всемирно известный мексиканский художник Давид Альфаро Сикейрос приступил к работе над произведением, которое должно стать

Одна из новых фресок Сикейроса.
(Газета «Ла вос де Мехико»)

вершиной его творчества». Такое сообщение опубликовала недавно газета «Ла вос де Мехико».

Сикейрос сейчас занят художественной росписью интерьера зала конгрессов, который возводится в городе Куэрнавака. Огромную работу (общая площадь декорируемой поверхности превысит 2 600 кв. м.) художник предполагает завершить в исключительно короткий срок: за два года. Уже созданы гигантские фрагменты будущих фресок. Главная тема фресок, по словам Сикейроса,— труд и борьба людей за мир. «Кроме всего прочего,— сказал художник,— новая работа имеет для меня принципиальное значение: многие говорят, будто время настенной живописи давно миновало. Чтобы доказать, что это не так, я и задумал эту работу». В осуществлении его замысла Сикейросу помогают такие известные мексиканские художники, как Марио Ороско Ривера и Луис Ареналь, а также группа молодых художников, приехавших из разных стран мира учиться у знаменитого мастера. На вопрос корреспондента газеты, что он думает о нынешнем состоянии мексиканской живописи, Сикейрос ответил: «Многие современные мексиканские художники работают только для рынка. Идя навстречу требованиям мексиканских и американских богатых заказчиков, они лишают свои произведения какого-либо содержания. Многие увлекаются абстракционизмом и поп-артом. По моему глубокому убеждению, поп-арт — это трагедия для искусства». И все же, сказал Сикейрос, мексиканская живопись в целом не утратила своих лучших реалистических, революционных традиций.

МОНГОЛИЯ

В ИНТЕРЕСАХ ЧИТАТЕЛЕЙ

Литературный журнал «Цог» — орган Союза монгольских писателей — недавно увеличил свой объем. В журнале значительно расширяется раздел произведений крупной формы — романов, повестей, регулярно предоставляется место молодым поэтам и прозаикам, открыта постоянная рубрика «Иностранная литература», где важное место отводится произведениям писателей социалистических стран, в том числе Советского Союза, а также мировой классике. Недавно монгольские читатели познакомились с творчеством Э. Хемингуэя. Его роман «Прощай, оружие» журнал «Цог» напечатал в переводе на монгольский язык М. Цэдэндоржа.

НОРВЕГИЯ

ЮХАН БОРГЕН ЗА СОЛИДАРНОСТЬ С БОРЮЩИМСЯ ВЬЕТНАМОМ

В Норвегии, как и во всей Скандинавии, развернулось движение протеста против американской агрессии во Вьетнаме. Во многих городах прошли митинги и демонстрации в поддержку вьетнамского народа. На сторону Вьетнама встала прогрессивная норвежская общественность и передовая интеллигенция. Однако открытое и недвусмысленное возмущение бесчеловечной политикой Америки во Вьетнаме пришлось не по вкусу определенным кругам Норвегии. Консервативная пресса во главе с газетами «Моргенбладет», «Верденс ганг» и «Афтенпостен» развернула злобную кампанию против норвежского государственного радиовещания в связи с выступлением по радио и телевидению шведской писательницы Сары Лидман, «виновной», оказывается, в том, что она открыто и честно высказала все, что думает о войне во Вьетнаме (см. сообщение по Швеции в этом номере журнала). Наиболее усердствующие представители реакции договорились даже до того, что потребовали введения в стране «контроля над образом мыслей». Все это, как указывает корреспондент газеты «Фрихетен», со всей очевидностью свидетельствует о нечистой совести некоторых норвежских политиков и о том, что они боятся, как бы народ не принял активного участия в решении этого политического вопроса.

С протестом против подобных нападок на государственное радиовещание выступил крупный норвежский писатель Юхан Борген. В беседе с корреспондентом газеты «Фрихетен» он заявил: «Я с возмущением отвергаю вероломные, точнее, террористические выпады против норвежского государственного радиовещания, которое предоставило Саре Лидман возможность высказать по радио и телевидению свою точку зрения на события.

Напротив, — продолжал он,— мы иуждаемся в бо́льшем количестве подобных передач. Проблемы должны освещаться с разных точек зрения, а не только с американской. Поэтому нападки на норвежское государственное радиовещание в связи с выступлением Сары Лидман я считаю абсурдными и несправедливыми». Борген заявил, что Норвегия нуждается в более разносторонней информации, в более полном освещении новостей по радио и телевидению. «Я не хочу употреблять выражение «объективная» информация,— сказал он,— так как каждый имеет собственную точку зрения. Выражение «многосторонняя» информация, на мой взгляд, лучше определит то, что я имею в виду». Юхан Борген в свою очередь, как отметил корреспондент «Фрихетен», высказал решительный протест по поводу войны во Вьетнаме и подписался под воззванием Комитета солидарности с борющимся Вьетнамом.

ОАР

«СЛЕЗА И УЛЫБКА»

В последнее время египетская мемуарная литература пополнилась тремя интересными и важными произведениями. Авторы этих мемуаров — крупнейшие египет-

ские писатели старшего поколения Тауфик аль-Хаким, Хусейн Фавзи и Яхья Хакки. Сообщая о публикации их воспоминаний, обозреватель журнала «Аль-Мусаввар» Махмуд Амин аль-Алим пишет: «Поистине эти трое принадлежат к самым глубоким, основным нашим писателям... Их произведения — квинтэссенция революции 1919 года, ее достойное и прекрасное продолжение в нашей современной культуре. В то время как Тауфик аль-Хаким, по словам аль-Алима,— это мыслитель, склонный к абстрактному философствованию, а Хусейн Фавзи — ученый, стремящийся к исторической достоверности, Яхья Хакки — прежде всего поэт». Так как аль-Алим уже раньше писал о книге воспоминаний Тауфика аль-Хакима «Тюрьма жизни» (см. «Иностранную литературу» № 5, 1965), а мемуары Х. Фавзи еще не вышли отдельным изданием, то основное внимание в статье уделяется книге Яхьи Хакки, которая называется «Слеза и улыбка».

Критик называет книгу Хакки «удивительным путешествием». Это путешествие в пространстве и во времени, «а иногда еще и путешествие вне пространства и вне времени в поисках новых человеческих ценностей».

Автор переносит читателя то в старый Египет времен своего детства, то в Стамбул эпохи Ататюрка, то в сегодняшнюю Объединенную Арабскую Республику. Он то рассказывает о древних архитектурных памятниках, размышляя о духовном и материальном в искусстве, то знакомит с современными политическими проблемами Арабского Востока.

Начав свои воспоминания с «улыбки», Яхья Хакки заканчивает их «слезой», посвящая последнюю главу книги памяти ушедших друзей — египетских писателей, художников и артистов (имена некоторых из них сейчас незаслуженно забыты).

«Слеза и улыбка»,— заключает свою статью аль-Алим,— это египетская поэма об истории и о дружбе, о верности и о любви, созданная большим художником, человеком и гражданином Яхьей Хакки».

ПОЛЬША

«СТАЛЬНЫЕ ПТИЦЫ»

Тадеуш Кулисевич — один из выдающихся художников-графиков современной Польши. Широко известны циклы его рисунков, посвященные жизни народов Индии, Мексики, Бразилии, а также красотам Венеции.

«Стальные птицы» — название нового цикла работ Тадеуша Кулисевича, выставленных недавно в варшавском музее Войска Польского. Посетитель выставки попадает в мир современных военных аэродромов: он видит радарные установки, слышит протяжный гул реактивных двигателей, встречается с новыми людьми — с представителями поколения, которому выпало управлять всей этой фантастически сложной техникой.

Рисунок Тадеуша Кулисевича из цикла «Стальные птицы».
(Еженедельник «Культура»)

«Кулисевич, как всегда, безошибочно определяет характер творчески переосмысленного им кусочка нашего мира: неяркие северные краски, хмурое небо или цвет военного мундира не имеют ничего общего с безудержностью бразильского карнавала,— пишет обозреватель еженедельника «Культура».— Ночные полеты, зачастую в трудных атмосферных условиях, строгая дисциплина военного аэродрома не дают такой свободы фантазии, как мексиканский праздник. Остаются серая повседневная работа и учеба, и именно об этом рассказывает Кулисевич в своих «Стальных птицах».

«К счастью, эту повседневность увидел истиный поэт,— пишет в заключение обозреватель.— Он сумел отыскать в ней значительные художественные ценности...»

ТРИБУНА ПОЛЬСКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

Польские иллюстрированные еженедельники «Фильм» и «Экран» пользуются заслуженной популярностью не только в своей стране, но и в Советском Союзе. Недавно появился еще один иллюстрированный журнал, посвященный проблемам экрана,— ежемесячник «Кино». Его редактор — известный польский кинокритик Ежи Теплиц.

Значительная часть объема каждого номера журнала — а их вышло уже несколько — посвящена вопросам национальной кинематографии. Так, в первых номерах были опубликованы режиссерские сценарии двух последних значительных произведений польского кино — фильмов «Пепел» Анджея Вайды и «Фараон» Ежи Кавалеровича, а также рецензии на них.

Уделяется внимание зарубежной кинематографии, в том числе кино социалистических стран. Публикуются рецензии и отклики на советские кинофильмы. В одном из последних номеров «Кино» помещены обширные статьи о фильме С. Юткевича «Ленин в Польше».

Журнал делается на высоком полиграфическом уров-

не, в нем много крупноформатных фотографий отличного качества — преимущественно кадров из фильмов.

РУМЫНИЯ

ЛИРИЧЕСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ МАРИИ БАНУШ

Недавно вышедший сборник стихотворных переводов «Любовная поэзия мира» румынской поэтессы Марии Бануш представляет собой, как пишет Вероника Порумбаку в газете «Ромыния либерэ», «атлас экзотической поэзии мира в переводах». В сборник вошло свыше 300 стихотворений; здесь можно прочесть произведения Гёте и Гейне, Рильке и Тракля, Монтале и Квазимодо, Пушкина и Лермонтова, Маяковского, Ахматовой и Евтушенко. Много стихов польских поэтов — от Кохановского до Тувима; стихи югославских, болгарских, чешских, словацких авторов. «Сдержанно звучат страдальческие аккорды Востока, безымянные китайские импровизации, японские, корейские, вьетнамские и монгольские стихи. Невозможно перечислить,— пишет Порумбаку,— все географические широты сборника, протянувшиеся от гейзеров Исландии до островов Новой Зеландии».

В заключение Порумбаку отмечает: «Особенно следует выделить в этом лирическом путешествии, над которым Мария Бануш работала несколько лет, дружеский, интимный, теплый тон переводов сборника».

СЕНЕГАЛ

СЕМБЕН УСМАН — КИНОРЕЖИССЕР

Сембен Усман, автор известных в Советском Союзе романов «Сын Сенегала» и «Тростинки господа бога», в настоящее время активно работает в кино.

— Кинематограф давно привлекал меня,— сказал Усман в беседе с корреспондентами.— Добившись стипендии, я получил возможность изучать искусство кинематографии в Советском Союзе под руководством Марка Донского. Вернувшись в Африку, я поставил короткометражные фильмы «Человек с тележкой», получивший специальный приз в Турине в 1963 г., и «Ниайе», отмеченный на фестивалях в Туре и Локарно в 1965 г.

Сценарии я пишу по своим романам, которых вышло уже семь,— продолжал Усман.— Я сам снимаю свои фильмы. В Африке до сих пор насчитывается примерно двадцать короткометражных фильмов, поставленных самими африканцами, но не было еще ни одного полнометражного. Я сделал первую попытку...

Первый полнометражный фильм Усмана носит название «Чернокожая». Он рассказывает о молодой африканке, не нашедшей работы на родине и согласившейся наняться на выезд во французскую семью. Оказавшись на чужбине в безвыходном положении, не вытерпев одиночества и унижений, которым подвергали прислугу хозяева, она покончила самоубийством.

«Через шестьдесят лет после изобретения кино это первый полнометражный фильм, поставленный африканским негром,— пишет о фильме французский кинокритик Жорж Садуль.— Благодаря Сембену Усману черный континент наконец-то занял подобающее ему место в истории мирового кино — и этот факт имеет несомненное историческое значение».

На Всемирном фестивале негритянского искусства в Дакаре Усман стал лауреатом литературного конкурса и получил приз за документальную кинокартину. Фильм «Чернокожая» награжден специальной премией — «Серебряная антилопа».

США

В ПАМЯТЬ О РИЧАРДЕ ОЛДИНГТОНЕ

Университетское издательство Иллинойса (США) выпустило книгу «Ричард Олдингтон. Интимный портрет». Воспоминания, письма, фотографии — дань автору «Смерти героя», в которую вошли воспоминания известных английских, французских и американских писателей, и среди них — Ч. П. Сноу, Г. Рида, С. Беккета, Т. С. Элиота, Л. Даррелла, Г. Миллера, Г. Т. Мура, а также советских литераторов.

Со всеми участниками книги Ричард Олдингтон был так или иначе связан личными, деловыми и дружескими отношениями. Вместе с Т. С. Элиотом он редактировал в молодости журнал «Эгоист», с Г. Т. Муром, американским биографом, издавал на склоне лет архивные материалы Д. Г. Лоуренса. Он поддерживал английского романиста и поэта Лоуренса Даррела в пору его безвестности. В свою очередь австралийский журналист Алистер Кершоу и французский поэт Жак Тампль, редакторы-составители книги, самоотверженно помогали Олдингтону в трудные для него времена. Олдингтон вел многолетнюю переписку с исследователями его творчества в Советском Союзе, а в 1962 году, во время поездки писателя в нашу страну, они встретились.

В статьях советских литературоведов и критиков (Д. Жантиевой, П. Чувикова, М. Урнова) рассказывается об изданиях и популярности Ричарда Олдингтона в СССР, о его пребывании в нашей стране.

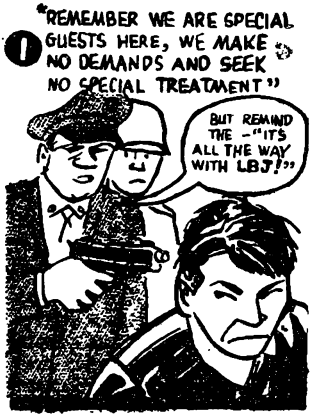
Имя Олдингтона стало известно в России с 1915 года — едва зазвучали его первые стихи... Лучшие книги Олдингтона «Смерть героя» и «Все люди — враги» выдержали у нас в 30—60-е годы несколько изданий многотысячными тиражами.

Алистер Кершоу так описывает возвращение Олдингтона из Советского Союза: «Когда он вылез из автомобиля возле домика в Мэзон Салле, где мы ждали его, он казался моложе и счастливее, чем мне приходилось видеть его за все пятнадцать лет с момента нашего знакомства. Нельзя было подумать, будто ему семьде-

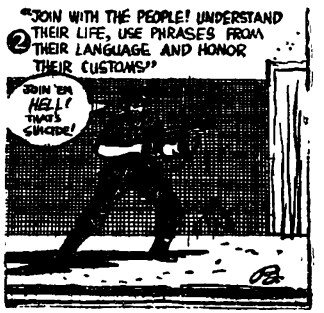
сят и он проделал только что столь длинный путь. Весь домик тотчас превратился в подобие русской «дачи». На стене появилась фотография Большого театра, завели русскую пластинку; самовар, который ему подарили в день рождения, возвышался на почетном месте, а мы, воздавая должное водке и икре, которые он привез с собой, приготовились его слушать. «Невероятно, дорогой мой. Конечно, ты скажешь, что они там просто спутали меня с настоящим писателем, однако, могу уверить тебя — дело не в этом. Мы уезжали в Париж через несколько дней после возвращения Ричарда, и я в последний раз видел его, когда он махал нам на прощание из сада — красивый, немыслимо могучий, полный жизни. Когда домик скрылся за поворотом, я сказал жене: «Знаешь, Ричард всех нас переживет». Прошло немногим больше недели, и его не стало...»

«Об Олдингтоне нужна правда,— писал в связи с выходом книги рецензент «Таймс литерари саппльмент».— «Интимный портрет» — серьезный шаг к восстановлению правды о Ричарде Олдингтоне».

«Правила поведения американских солдат во Вьетнаме» (карикатуры и сатирический комментарий к ним взяты из газеты «Уоркер»).



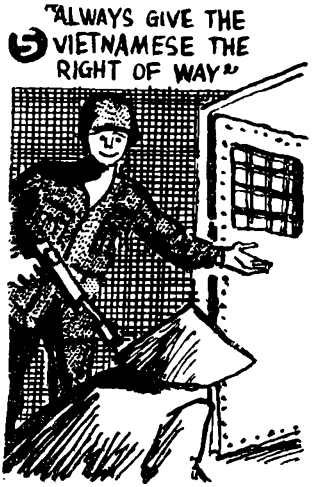
1) «Помни: мы здесь гости на особом положении; мы ничего не требуем и не добиваемся особого расположения».
Офицер:— Но напомним им — «все должно быть так, как хочет Линдон Б. Джонсон!»



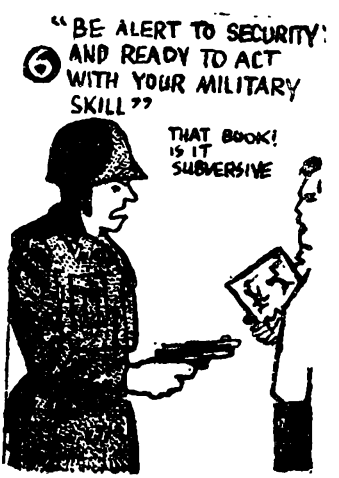
2) «Объединяйся с народом! Пойми его образ жизни, употребляй его выражения, уважай обычаи».
Солдат: — Объединиться с ними... Черта с два! Это самоубийство!

3) «Относитесь к женщинам вежливо и с уважением».
Солдат:— Не хотите ли сигаретку, мадам?

4) «Заводите себе друзей среди солдат и простых людей».
Солдат:— Не могли бы вы показать мне простых людей?



5) «Всегда пропускай вьетнамцев вперед».



6) «Будь бдителен и будь всегда готов применить свое воинское мастерство».
Солдат: — Что за книга? Она подрывная?

«ДОРОГОЙ УСОПШИЙ»

Известный английский кинорежиссер Тони Ричардсон, автор фильмов «Вкус меда» и «Том Джонс», поставил в США фильм «Дорогой усопший». В основу фильма положен роман английского писателя Эвелина Во, написанный в 1947 г., в котором высмеивается увлечение погребальным ритуалом в Америке.

На экраны вышел остросатирический фильм о современных нравах Америки.

Даже на смерти и горе людей беззастенчиво спекулируют дельцы. Возникла громадная корпорация похоронных бюро, извлекающая из своего предприятия огромные барыши. Гробы делаются самые «модные», разнообразных фасонов и отделок, вплоть до золотых. Существуют институты красоты для покойников, в которых происходит, по сути, надругательство над трупами: хирурги, гримеры, специалисты по бальзамированию «моделируют» на лицах умерших любые нюансы выражений, придают им картинные позы...

И вдруг директору корпорации приходит идея: вместо кладбища на этом участке выгоднее построить дома. Но куда же деть «дорогих усопших»?

...На конференции, происходящей в зале, где стоят элегантные гробы, в которых кокетливо возлежат полуобнаженные гёрлс, директор уговаривает офицеров комиссии по освоению космоса доверить его фирме ракеты, чтобы на них отправлять «дорогих усопших» в космос, превращая их в искусственные спутники...

— Я прожил в США довольно долго,— рассказал Тони Ричардсон представителям печати,— и использовал в фильме свои непосредственные наблюдения над психологией американцев. У них погребальный культ доведен до абсурда. В фильм я ввел много не имеющих прямого отношения к теме подробностей, чтобы показать, какая суматошная, экстравагантная жизнь царит в Калифорнии, в которую я перенес действие фильма.

— Что вы хотели показать вашим фильмом? — спросили автора.

— Я критикую определенные нравы и обычаи американцев. Я хотел показать, что американское общество отказывается видеть правду жизни. Культ трупов не что иное, как потребность все приукрашивать, фальсифицировать...

— Были ли у вас затруднения при съемках картины и после ее окончания?

— Во время съемок — нет... Но когда продюсер Рэншофф увидел готовую картину, он был напуган, озадачен, рассержен. Это очень робкий человек. Он сказал, что выпустить такой фильм—сумасшествие. Выйдя из зрительного зала, он заявил: «Эта картина оскорбляет Соединенные Штаты!» И велел вычеркнуть свое имя из титров и афиш. Правда, когда фильм начал пользоваться огромным успехом в Америке, он отменил свое решение. Критики не хотели признать, что это очень серьезный фильм. Они были шокированы. В рецензиях ни слова не было сказано об актуальности фильма.

«ПРАВА ИЛИ НЕ ПРАВА НАША СТРАНА?»

В газете «Нью-Йорк геральд трибюн» под заголовком «Права или не права наша страна?» опубликована рецензия видного американского историка Генри Стила Коммаджера на три недавно вышедшие книги о политике США во Вьетнаме — «Вьетнам: между двумя перемириями» Жана Ла Кутюра, «Дискуссия по Вьетнаму — голоса простых людей» Роберта Кэстенмейера и «Мы обвиняем — день протеста в Беркли против политики во Вьетнаме».

Каждой из этих книг, по свидетельству рецензента, свойствен свой особый подход к вьетнамской проблеме. Ценность книги Ла Кутюра автор статьи видит в том, что в ней, хотя и не всегда беспристрастно, рассказывается история американского вмешательства во вьетнамские дела; это весьма поучительная история, насчитывающая уже двадцать лет. «Ла Кутюр напоминает нам о том,— пишет Коммаджер,— что многие из нас забыли или игнорировали: вместо того чтобы поддерживать антиколониальные силы во Вьетнаме, мы поддерживали французский империализм, оплачивали большинство его счетов, а когда он был безнадежно разгромлен, взяли на себя роль его наследника».

Ла Кутюр опровергает фальшивку американской пропаганды, будто война во Вьетнаме вызвана «коммунистической агрессией Севера». Автор книги осуждает американские бомбардировки территории ДРВ.

Вторая книга — это стенографическая запись дискуссий, организованных членом палаты представителей из Висконсина Кэстенмейером с целью узнать мнение своих избирателей о войне во Вьетнаме. Эти дискуссии, по словам Коммаджера, показали отрицательное отношение широких масс американского народа к вьетнамской войне.

Сборник выступлений в Беркли в день протеста против политики во Вьетнаме, пишет далее Коммаджер, не только самый интересный, но и самый убедительный из этих трех книг. В нем содержится много заявлений, сочетающих в себе страстность и убежденность со вдумчивым анализом. «Вьетнам, так же как и Миссисипи,— это не отклонение от нормы. Это зеркало Америки. Вьетнам показывает всю абсурдность риторики об американской демократии и морали и вскрывает истинное положение вещей: белая нация бомбит цветной народ; христианская страна бомбит нехристианскую страну; богатая высокоразвитая страна опустошает ресурсы слаборазвитой страны. Для народа Вьетнама, а может быть, и для всей Азии реальность именно такова...»

ФРАНЦИЯ

ГОНЕНИЯ НА «МОНАХИНЮ»

Судьба книги Дени Дидро «Монахиня», написанной в 1760 году, сложилась причудливо. Роман увидел свет 36 лет спустя после смерти автора, сыграв значительную роль в антиклерикальной пропаганде во Франции в годы революционных потрясений. А почти два столетия спустя — весной 1966 года — этот роман, в котором рассказывается о пе-

чальной судьбе молодой девушки—жертвы развратных монахинь, заточенной родителями в монастырь и убегающей оттуда,— стал бестселлером, который расхватывали с прилавков книжных магазинов. Произошло это при следующих обстоятельствах.

Кинорежиссер Жак Риветт поставил фильм по роману Дидро, над которым он работал несколько лет в строгом соответствии с текстом. В фильме изменена лишь концовка: героиня романа Сюзанна Симонен кончает жизнь самоубийством, предпочтя смерть проституции...

Однако фильм, получивший название «Сюзанна Симонен, монахиня Дидро», не вышел на экраны: французский министр информации Бурж запретил его демонстрацию на том основании, что он якобы оскорбляет религиозные чувства верующих.

Такое решение министра вызвало во Франции бурю протестов. Дело в том, что «Монахиня» —единственная книга Дидро, которая не была внесена католической церковью в индекс запрещенных книг.

Пресса самых различных направлений — «Юманите» «Комба», «Фигаро», «Монд» — выступила против санкции министра. Вопрос о «Монахине» был вынесен даже на обсуждение Национального собрания Франции.

«ДЕЛО «МОНАХИНИ» отныне заслуживает того, чтобы о нем писали заглавными буквами,— говорится в статье газеты «Юманите».

Теперь уже совершенно ясно, что оно стало скандальным. Если употребить выражение министра информации, то есть чем «серьезно возмутить чувства и совесть весьма значительной части населения». Чем же? «Монахиней»? Нет! Запрещением этого фильма».

Во всех газетах опубликован «Манифест 1789», в котором выражен протест против «покушения на свободу творчества». Манифест подписали известные писатели, актеры, издатели, деятели кино, театра, литературы:

Анна Карина—исполнительница главной роли в фильме «Сюзанна Симонен, монахиня Дидро».

(Газета «Юманите»)

Жак Превер и Пьер Превер, Артюр Адамов, Маргерит Дюра, Клод Мориак, Поль Гимар, Ромен Гари, Реймон Кено, Марсель Ашар, Пьер Дэкс, Франсуаза Саган, Кристиан Рошфор, Клара Мальро, Андре Жиссельбрехт, Андре Вюрмсер, Фернан Гренье, Робер Белланже, Гаэтан Пикон, Жан-Люк Годар, Клод Отан-Лара, Анри Фламмарион, Жером Лендон, Клод Галлимар, Пьер Лазарев, Жан-Поль Бельмондо, Жанна Моро, Даниэль Делорм и др.

Манифест подписала также коммунистическая группа муниципального совета Парижа. От имени коммунистической группы в сенате Жак Дюкло сделал запрос министру информации: «По каким причинам, под чьим давлением, вследствие какого правительственного вмешательства, вопреки мнению комиссии по цензуре, принято решение полностью запретить фильм «Сюзанна Симонен, монахиня Дидро», что составляет недопустимое посягательство на свободу творчества и тем самым включает в индекс одного из самых великих писателей века Просвещения?»

Протестуют даже представители духовенства. В редакционной статье католического журнала «Синь дю тан» священник Шартье, обращаясь к монахиням, подписавшим петицию с просьбой о запрещении фильма, спрашивает: **«Достаточно ли вы продумали последствия вашей инициативы?»** Он отмечает также, что многие монахини не захотели присоединиться к просьбе о запрещении фильма.

Клуб друзей прогрессивной книги объявил подписку на новое издание «Монахини» Дидро с предисловием Пьера Дэкса. Книга будет иллюстрирована кадрами из фильма Жака Риветта.

«ПОЛДЕНЬ—ПОЛНОЧЬ»

Последнее произведение Жана Кэйроля — автора романов, поэм, киносценариев—роман «Полдень—полночь» французская пресса единодушно оценивает, как лучшее из всего, что он написал.

...По пустынному в апреле пляжу, отелям, кафе маленького курортного местечка на юге Франции бесцельно слоняется в течение нескольких дней Мартина со своим одиннадцатилетним сыном Патриком. Она убежала от мужа, бросила свой дом, комфортабельную жизнь, привычный уклад, захватив только сына, которого она хочет уберечь от влияния ненавистного мужа. Деньги на исходе, она продала уже часы и обручальное кольцо. Где-то рядом ее родная деревня, в которую она стремится, но боится, что там ее найдет муж и отнимет у нее сына. Ей кажется, что там, где она была полноценным человеком, она сможет начать жизнь сначала. В воспаленном мозгу женщины днем и ночью проносятся картины всей ее жизни. Настоящее мешается с прошлым, реальное с фантастическими грезами, даже с галлюцинациями. Все двенадцать лет ее замужней жизни проходят перед глазами читателя. Она была здоровой девушкой, училась, мечтала о любви. Замужество с Жильбером, крупным промышленником, полностью опустошило ее. Мы как бы присутствуем при медленной агонии человеческой личности. Все эти годы роль корректнейшего палача выполнял муж — идеальный.

с точки зрения буржуазной морали. Он ее рассматривал как свою партнершу по восхождению «наверх». Это был настоящий делец, карьерист. В его руках Мартина потеряла свое лицо, стала вещью. Она тщетно пыталась бороться. Жалкий ее протест выразился в том, что она завела любовника. Но он оказался точной копией ее мужа, только ничтожной.

Для нее жизнь — это лабиринт, из которого уже нет выхода. В конце концов она сходит с ума, бросает больного ребенка в отеле, едет в родную деревню, где ее и в самом деле разыскивает муж, и убивает его выстрелом из револьвера...

Рецензент еженедельника «Экспресс» называет книгу Кэйроля «новой яростной атакой на буржуазную среду, которая на своем пути все стерилизует, опошляет, обезличивает и обесценивает».

Корреспондент еженедельника «Юманите-диманш», отметив, что это книга поэта, решительно выступающего с блестящим разоблачением того, как человеческая личность пытается отстоять свою индивидуальность, пишет: «Я не знаю ничего более потрясающего, чем этот роман «бесконечной усталости», как назвал его сам автор, весь наполненный нежностью и человечностью самого Жана Кэйроля».

ШВЕЦИЯ

«ВЬЕТНАМ — НАШЕ СЕРДЦЕ, БОЛЬНОЕ СЕРДЦЕ»

Недавно из поездки по Демократической Республике Вьетнам возвратилась домой шведская писательница Сара Лидман. На вопрос, заданный ей во время одного из интервью: «Что заставило вас поехать во Вьетнам?» — писательница ответила:

— Я поняла, что большая часть дня уходила на то, чтобы читать, слушать и думать о Вьетнаме. Заниматься чем-либо другим было невозможно. Поэтому не оставалось ничего иного, как уложить чемоданы и отправиться в путь.

— Это было сострадание?

— Нет, не сострадание, а солидарность.

Очевидно, то же чувство солидарности заставило Сару Лидман публично выступить горячим защитником вьетнамского народа и смело обвинить Америку крупных капиталистов в смерти тысяч вьетнамских женщин, детей и стариков, в несчастьях множества простых людей земного шара.

— Эта война,— заявила Сара Лидман,— не в интересах простых американцев. Война, которая ведется власть имущими Америки против бедного народа во Вьетнаме, является одновременно войной против рядовых американцев, против негров, которые предпочли пополнить армию безработных в Гарлеме, нежели быть посланными в качестве солдат во Вьетнам. Поэтому Америка крупных капиталистов является врагом Америки простых людей. Поэтому мы обвиняем Америку богачей в войне против бедняков земного шара.

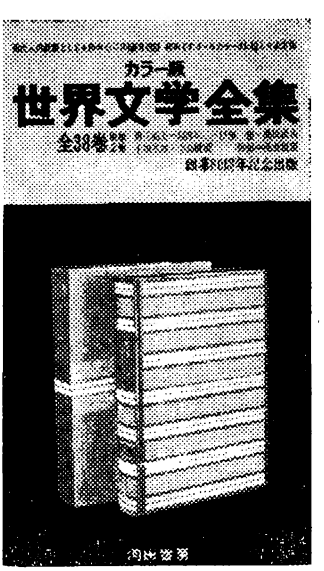
Сейчас Сара Лидман пишет очерки о Вьетнаме (недавно серия ее очерков была помещена в газете «Актуэльт»), часто выступает с докладами. Она приезжала в Норвегию. В Осло состоялась, как сообщает газета «Фрихетен», встреча, организованная Комитетом солидарности с Вьетнамом и студенческим обществом, на которую собралось несколько сот человек. Встреча была посвящена положению во Вьетнаме. Сара Лидман выступила с докладом. В своем выступлении она сказала, что «война ведется не ради заботы о вьетнамском народе, а для того, чтобы США могли сохранить свои сырьевые ресурсы, олово и вольфрам. Америка не может лишиться сырья. Да, собственно говоря, и не только сырья, но и людей, дешевой рабочей силы, которую они рассматривают как свою собственность.

В другом своем выступлении Сара Лидман сказала: «И мы в Скандинавии несем ответственность за дальнейшее развитие трагедии, пока не установим нормальные дипломатические отношения с Северным Вьетнамом, как мы это сделали по отношению к Южному Вьетнаму, пока наши корабли «добросовестно» участвуют в бойкоте Северного Вьетнама, но перевозят нефть и материалы для тех, кто ведет войну на Юге, пока мы не выступим с открытым протестом против очевидного нарушения Женевских соглашений.

...Те, кто сам пережил оккупацию, должны понять, что Вьетнам — наше сердце, больное сердце... Каждый день умирают ни в чем не повинные люди. И мы не имеем права забывать об этом».

ЯПОНИЯ

В Японии выпускается «Собрание мировой литературы» в 38 томах, в которое войдут произведения Л. Н. Толстого, А. П. Чехова и М. А. Шолохова. На снимке: проспект издания.



Авторы этого номера

ЭЛЬЗА ТРИОЛЕ — ELSA TRIOLET (род. в 1897 г.)

Новый роман «Великое Никогда» («Le Grand Jamais») известной французской писательницы Эльзы Триоле, который мы публикуем в этом номере, вышел в 1965 году. Советскому читателю хорошо знакомо творчество писательницы, у нас переведены романы из цикла «Нейлоновый век», «Авиньонские любовники», «Анна-Мария», сборник «Неизвестный и другие рассказы» и др.

Некоторые вопросы, затронутые в романе, рассматривает Ю. Карякин в статье «О невинности и порочности дилетантства».

ИВО АНДРИЧ (род. в 1892 г.)

Рассказом югославского писателя Иво Андрича, лауреата Нобелевской премии по литературе, мы открываем подборку, призванную познакомить нашего читателя с современной югославской новеллистикой. Иво Андрич — автор романов «Мост на Дрине» («Na Drini ćuprija», 1945), «Травницкая хроника» («Travnička hronika», 1945), повести «Проклятый двор» («Prokleta avlija», 1954) и др. Произведения писателя неоднократно переводились на русский язык.

Рассказ «Запертая дверь» вошел в сборник «Панорама», изданный в Белграде.

РАНКО МАРИНКОВИЧ (род. в 1913 г.)

Югославский писатель — прозаик и драматург. На русский язык переведены его рассказы и пьеса «Глория» («Glorija», 1956).

Рассказ «Руки», публикуемый в этом номере, вошел в одноименный сборник рассказов («Ruke»).

СЛОБОДАН НОВАК (род. в 1924 г.)

Югославский писатель — прозаик и поэт, участник народно-освободительной борьбы против фашистских захватчиков. Автор поэтических сборников «Вестники бури» («Glasnice u oluji», 1950), «Потерянная родина» («Izgubljeni zavičaj», 1955) и др.

В этом номере мы публикуем рассказ, взятый из прозаического сборника писателя «Крепкий замок» («Tvrdi grad»).

АНТОНИЕ ИСАКОВИЧ (род. в 1923 г.)

Рассказы югославского новеллиста Исаковича, участника народно-освободительной борьбы против фашистских захватчиков, неоднократно переводились на русский язык. На родине писателя они вышли двумя сборниками «Большие дети» («Велика деца», 1953) и «Папоротник и огонь» («Папрат и ватра», 1962).

Рассказ «Человек и дерево», с которым мы знакомим нашего читателя, был напечатан в газете «Политика» в 1965 году.

ЧЕДО ВУКОВИЧ (род. в 1920 г.)

Югославский писатель — поэт, романист, новеллист. Автор романов «Высоты» («Висине»), «Без патронташа» («Без реденика»), «Заветы» («Поруке»), многих книг для детей и других произведений.

Публикуемый в этом номере рассказ — первое произведение Чедо Вуковича, переведенное на русский язык, он взят из книги «Намертво-глубокое» («Мртво-дубоко»).

ЭРИХ КОШ (род. в 1913 г.)

Югославский писатель — романист, новеллист и литературовед. Автор романа «Снег и лед» («Snęg i led», 1960), сборников прозы «В огне» («U vatri», 1947), «Три хроники» («Tri hronike», 1949), «Военное время» («Vreme: ratno», 1952) и др. В 1963 году на русском языке вышел прозаический сборник писателя, в который вошел роман «Великий маг» и рассказы.

В этом номере мы публикуем рассказ, взятый из двухнедельника «Книжевне новине».

ПАБЛО НЕРУДА — PABLO NERUDA (род. в 1904 г.)

Большая часть произведений крупнейшего чилийского поэта, публициста и общественного деятеля, лауреата Ленинской премии «За укрепление мира между народами» Пабло Неруды переведена на рус-

ский язык. Его стихи печатаются в советской периодике, неоднократно публиковались они и в нашем журнале.

В этом номере мы публикуем прозаическое произведение Пабло Неруды «Скитаясь по Вальпараисо», переданное автором нашему журналу в рукописи.

КАРЛО ЛЕВИ — CARLO LEVI (род. в 1902 г.)

В этом номере мы знакомим читателя с отрывками из книги очерков о послевоенной Сардинии «Весь мед уже кончился» («Tutto il miele è finito», 1964) известного итальянского писателя, художника и общественного деятеля Карло Леви. На русский язык переведены его книги «Христос остановился в Эболи» («Cristo si è fermato a Eboli», 1945), «Слова — камни» («Le parole sono pietre», 1955).

ЛИ ГОЛД — LEE GOLD.

Литературная деятельность американского сценариста и прозаика Ли Голда началась в Голливуде. В годы маккартизма его имя вместе с именами других прогрессивных сценаристов было занесено в «черный список». Сейчас писатель живет во Франции. У нас в стране он известен как соавтор сценария фильма «Таманго».

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР **Б. С. РЮРИКОВ.**

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ: **И. И. АНИСИМОВ, Б. Г. ГАФУРОВ, С. А. ГЕРАСИМОВ, Л. П. ГРАЧЕВ, С. А. ДАНГУЛОВ** (зам. главного редактора), **Е. А. ДОЛМАТОВСКИЙ, Т. А. КУДРЯВЦЕВА, И. М. КУЛАКОВСКАЯ** (отв. секретарь), **Т. Л. МОТЫЛЕВА, Л. В. НИКУЛИН, П. В. ПАЛИЕВСКИЙ, М. И. РУДОМИНО, В. П. ТЕРЕШКИН, П. М. ТОПЕР, С. П. ЧЕРНИКОВА, М. А. ШОЛОХОВ, К. ЯШЕН.**

Художеств. редактор **В. Ф. Лактионов** Технический редактор **Л. Д. Богданова**

Адрес редакции: Москва, Пятницкая ул., д. 41. Телефон: В 3-51-47.

А 13737. Сдано в производство 14/V-66 г. Подписано к печати 13/VII-66 г.
Бумага 70×108¹/₁₆ = 9 бум. л.; печ. л. 18. Зак. 1627.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова, Москва, Пушкинская пл., 5

ИНДЕКС 70394

Цена 80 коп.